teatrul

1

ianuarie 1963 (anul VIII)

PIV
0584

În acest număr:

ADAM și EVA

Comedie în 3 acte

de A. BARANGA

teatrul

Nr. 1 (anul VIII) ianuarie 1963

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ
DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

SUMAR

Pag.

CONCURSUL ÎN IMAGINI 1

ADAM ȘI EVA
Comedie în trei acte
de *Aurel Baranga* . . . 15

A. Mațkin
IDEEA ETICĂ A LUI STANISLAVSKI 44

CONFLICTUL DRAMATIC LA MASA ROTUNDĂ

Al. I. Ștefănescu
CATEGORII NEEXPLORATE ȘI MUNCĂ COLECTIVĂ 57

B. Elvin
ÎNTRE CUNOAȘTEREA VIEȚII ȘI RELAȚIILE FACTORILOR DRAMATICI 60

*

CEL DE-AL III-LEA FESTIVAL BIENAL DE TEATRU „I. L. CARAGIALE"

Valeria Ducea
MAJORATUL ARTISTIC AL AMATORILOR . . . 62

Al. Popovici
PE SCENA MICĂ 70

*

Margareta Niculescu
NU PRACTICISM, CI PROFESIUNE ARTISTICĂ . 73

EDUCAȚIA TEATRALĂ A PUBLICULUI

Horea Popescu
O ALTĂ FAȚĂ A PROBLEMEI 76

CRONICA SPECTACOLELOR 79

ANTRACTE 100

D-ALE TEATRULUI 102

Coperta I: *Rodica Tăpălagă în rolul Ortansa și Octavian Cotescu în rolul Gogu (distinși cu Premiul I pentru interpretare) din „Proștii sub clar de lună" de Teodor Mazilu — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" (Premiul I pentru spectacol la al IV-lea Concurs republican al tinerilor artiști din teatrele dramatice)*

Coperta IV: *Moment din montajul literar-muzical prezentat de Căminul cultural Gilgău, regiunea Cluj (Premiul I, medalia de aur și titlul de laureat al celui de-al III-lea Festival bienal de teatru de amatori „I. L. Caragiale")*

Fotografia: ION MICLEA

Desene de PERAHIM, SILVAN și VAL MUNTEANU

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 – București – Tel. 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară
PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

PII 584

Concursul în imagini

Între 21 și 27 decembrie 1962 a avut loc la București al IV-lea Concurs republican al tinerilor artiști din teatrele dramatice. Tradiționala competiție artistică a prilejuit o cunoaștere de ansamblu a dezvoltării și capacităților profesionale, ca și a perspectivelor de creștere a tinerei generații.

După vizionarea a 16 spectacole integrale, piese într-un act, numeroase fragmente din spectacole, precum și interpretări individuale, la care au participat 133 de actori, 16 regizori și 6 scenografi, juriul a acordat numeroase premii și mențiuni.

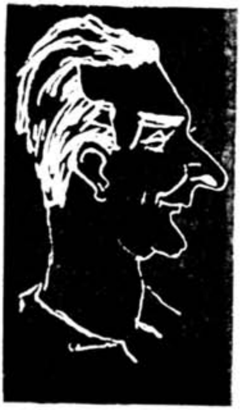
Urăm colectivelor teatrale, tinerilor artiști evidențiați cu ocazia Concursului, ca și tuturor oamenilor de teatru din țară, cît mai multe succese în anul care începe.

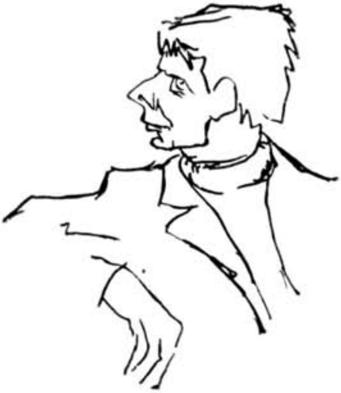
Inv. 1249

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

PREMIILE CONCURSULUI

Radu Penciulescu, premiul I pentru regie





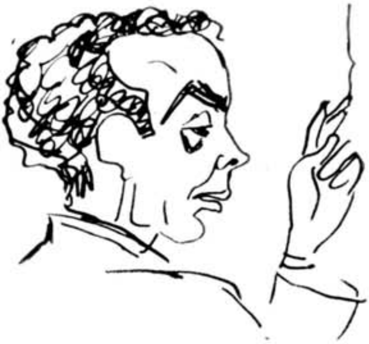
Lucian Pintilie, premiul I pentru regia spectacolului „Proştii sub clar de lună" (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra")

„DE N-AR FI IUBIRILE" DE DOREL DORIAN

TEATRUL PENTRU TINERET ŞI COPII

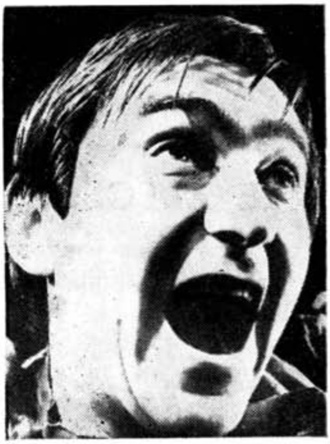
Premiul I pentru spectacol

De la stinga la dreapta : **Constantin Codrescu (Radu Andone), premiul II pentru interpretare ; Leopoldina Bălănuţă (Jana Mincu), premiul I pentru interpretare ; Nicolae Pomoje (Pandele Manu), menţiune pentru interpretare, şi Maria Comşa-Potra (Natalia Goran)**

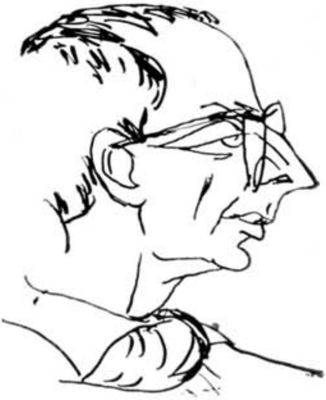


Lucian Giurchescu, premiul II pentru regie

Constantin Rauţchi (Azdak), premiul II pentru interpretare



Dan Nemţeanu, premiul II pentru scenografie



Scenă din actul II

„CERCUL DE CRETĂ CAUCAZIAN" DE BERTOLT BRECHT

TEATRUL NAŢIONAL „I. L. CARAGIALE"

Premiul I pentru spectacol

Silvia Popovici (Gruşa Vahnadze), premiul I pentru interpretare

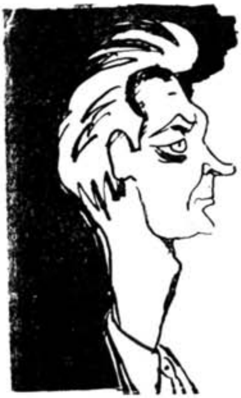
Scenă din spectacol

„CHIRIȚA ÎN IAȘI" DE VASILE ALECSANDRI

TEATRUL DE STAT DIN BRAȘOV

Premiul II pentru spectacol

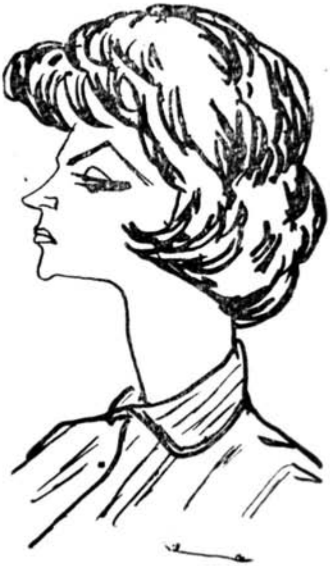
Ion Simionescu, premiul III pentru regie



Ileana Tarnavski (Cucoana Chirița), premiul II pentru interpretare

Stela Popescu Puican (Luluța), premiul II pentru interpretare

Ion Siminie (Bondici), premiul III pentru interpretare



Elena Simirad Munteanu, premiul III pentru scenografie

● ● ● ● ● ● ● ● ●

„POVESTE DIN IRKUTSK" DE ALEXEI ARBUZOV

TEATRUL DE STAT DIN Tg. MUREȘ — Secția maghiară

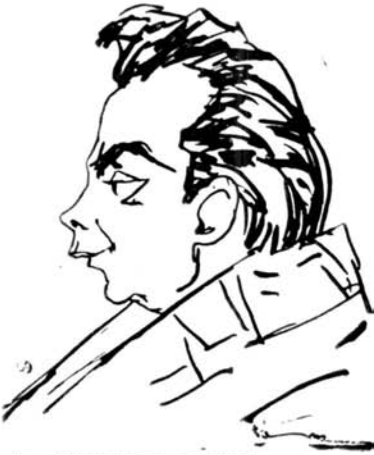
Premiul II pentru spectacol

Scenă din spectacol. In primul plan: Bács Ferenc (Viktor), premiul III pentru interpretare, Tanai Bella (Valia), premiul I pentru interpretare, și Sinka Károly (Serghei), premiul II pentru interpretare

„ANTIGONA ȘI CEILALȚI"
DE PETER KARVAS

TEATRUL DE STAT DIN ARAD

Premiul III pentru spectacol



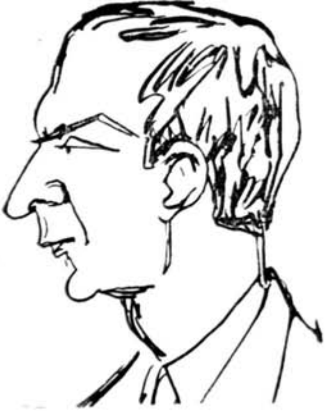
Dan Alecsandrescu, mențiune pentru regie

De la stînga la dreapta : Ion Borst (Zeman), Sorin Gheorghiu (Iosef), Viorica Popescu (Anti), mențiune pentru interpretare, Alex. Fierăscu (Locotenentul), premiul III pentru interpretare, Ovidiu Grigorescu (Zaris) și Iulian Copacea (Profesorul)

„PRIMA ZI DE LIBERTATE" DE LEON KRUCZKOWSKI

TEATRUL DE STAT DIN SIBIU

Premiul III pentru spectacol

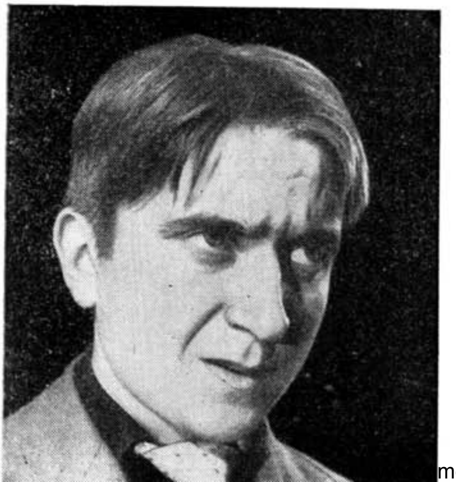


Călin Florian, premiul III pentru regie

De la dreapta la stînga . **Ion Bessoiu (Ian), premiul II pentru interpretare, Nicu Niculescu (Anselm) şi Ion Ghişe (Mihai)**

• • • • • • • • •

Dumitru Furdui, premiul I pentru interpretarea unor poeme de Walt Whitman (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra")



George Constantin (Pavel Proca), premiul I pentru interpretare, şi **Constantin Brezeanu (Bogdan Athanasescu),** în spectacolul „Steaua polară" (Teatrul „C. I. Nottara")

mec.ro

Dana Comnea, de la Teatrul Muncitoresc C.F.R., premiul II pentru interpretarea poemului „Sonata clarului de lună“ de Ianis Ritsos

Mihai Ciucă, premiul II pentru interpretare (Teatrul satiric-muzical „Constantin Tănase“)

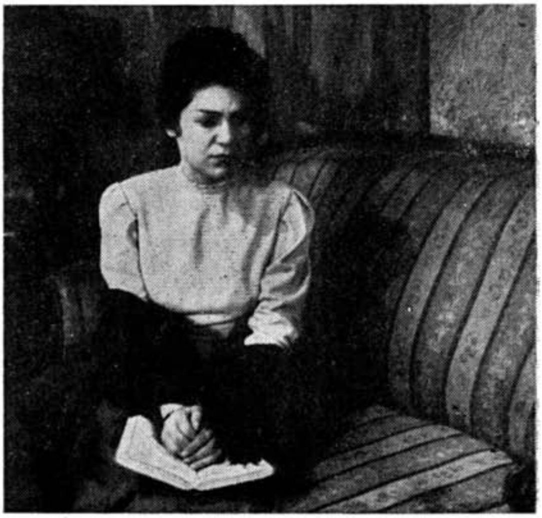
Lucia Mara (Ioana), premiul II pentru interpretare, și Octavian Cotescu (Iulian) în spectacolul „O singură viață“ (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“)

Nastasia Șova (Mariana), premiul II pentru interpretare, și Mircea Albulescu (Horațiu), premiul III pentru interpretare în spectacolul „O singură viață“ (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“)

PREMIILE CONCURSULUI

Gina Patrichi, premiul II pentru interpretarea rolului Valia în spectacolul „Poveste din Irkutsk" (Teatrul de Stat din Galați)

Péter Agnes, premiul II pentru interpretarea rolului Tatiana în spectacolul „Micii burghezi" (Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara)



Alexandru Drăgan (Mihai Lotreanu), premiul III pentru interpretare, și Anca Ionică Neculce (Ioana Lotreanu), premiul III pentru interpretare în spectacolul „Cazul studentului Mihai Lotreanu" (Teatrul de Stat din Timișoara)

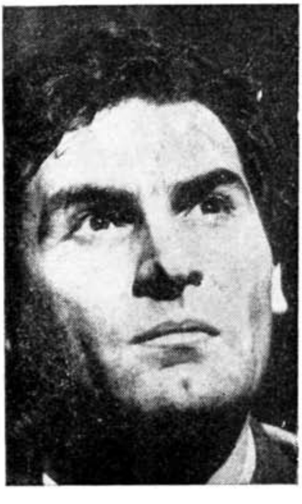
Ileana Ploscaru, premiul III pentru interpretarea rolului Fata din spectacolul „Hei, oameni buni!" (Teatrul de Stat din Constanța)

Scenă din „Război şi pace". De la stînga la dreapta : **Csiky András** (Andrei Bolkonski), premiul III pentru interpretare, **Földesi Ilona** (Contesa), **Boér Ferenc** (Nikolai Rostov) şi **Elekes Emma** (Nataşa Rostova), premiul III pentru interpretare (Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare)

Magda Popovici, premiul III pentru interpretarea rolului Ninuccia din spectacolul „De Pretore Vincenzo" (Teatrul pentru Tineret şi Copii)

Silviu Stănculescu, premiul III pentru interpretarea rolului Spiridon Biserică din spectacolul „Mielul turbat" (Teatrul Regional Bucureşti)

Marin Aurelian, menţiune pentru interpretarea rolului Necunoscutul din spectacolul „Generalul şi nebunul" (Teatrul Naţional din Cluj)



PREMIILE CONCURSULUI

Cseresnyés Gyula (Povestitorul) şi Acs Alajos (Pierre Bezuhov), premiul III pentru interpretare în spectacolul „Război şi pace“ (Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare)

Ingeborg Adleff, menţiune pentru interpretarea rolului Elena din spectacolul „Micii burghezi“ (Teatrul Maghiar de Stat din Timişoara)

Stan Bucur, menţiune pentru interpretarea rolului Judecătorul din spectacolul „Generalul şi nebunul“ (Teatrul Naţional din Cluj)

Ileana Stana Ionescu, menţiune pentru interpretarea rolului Prostituata din spectacolul „Generalul şi nebunul“ (Teatrul de Stat din Piatra-Neamţ)

Traian Stănescu, menţiune pentru interpretarea rolului Necunoscutul din spectacolul „Generalul şi nebunul“ (Teatrul de Stat din Piatra-Neamţ)

LAUREAȚII CONCURSULUI

PREMII PENTRU SPECTACOLE

● PREMIUL I

— Spectacolul ***Proştii sub clar de lună*** de Teodor Mazilu, prezentat de Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" din Bucureşti.

— Spectacolul ***De n-ar fi iubirile*** de Dorel Dorian, prezentat de Teatrul pentru Tineret şi Copii.

— Spectacolul ***Cercul de cretă caucazian*** de Bertolt Brecht, prezentat de Teatrul Naţional „I. L. Caragiale".

● PREMIUL II

— Spectacolul ***Chiriţa în Iaşi*** de Vasile Alecsandri, prezentat de Teatrul de Stat din Braşov.

— Spectacolul ***Poveste din Irkutsk*** de Alexei Arbuzov, prezentat de Teatrul de Stat din Tg. Mureş, secţia maghiară.

● PREMIUL III

— Spectacolul ***Antigona şi ceilalţi*** de Peter Karvas, prezentat de Teatrul de Stat din Arad.

— Spectacolul ***Prima zi de libertate*** de Leon Kruczkowski, prezentat de Teatrul de Stat din Sibiu.

PREMII PENTRU REGIE

● PREMIUL I

— Lucian Pintilie, pentru regia spectacolului ***Proştii sub clar de lună*** de Teodor Mazilu, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra".

— Radu Penciulescu, pentru regia spectacolului ***De n-ar fi iubirile*** de Dorel Dorian, la Teatrul pentru Tineret şi Copii.

● PREMIUL II

— Lucian Giurchescu, pentru regia spectacolului ***Cercul de cretă caucazian*** de Bertolt Brecht, la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale".

● PREMIUL III

— Călin Florian, pentru regia spectacolului ***Prima zi de libertate*** de Leon Kruczkowski, la Teatrul de Stat din Sibiu.

— Dinu Cernescu, pentru regia spectacolului ***Mielul turbat*** de Aurel Baranga, la Teatrul Regional Bucureşti.

— Ion Simionescu, pentru regia spectacolului ***Chiriţa în Iaşi*** de Vasile Alecsandri, la Teatrul de Stat din Braşov.

— Szombati Gille Ottó, pentru regia spectacolului ***Febre*** de Horia Lovinescu, la Teatrul de Stat din Oradea, secţia maghiară.

● MENŢIUNI

— Dan Alecsandrescu, pentru regia spectacolului ***Antigona şi ceilalţi*** de Peter Karvas, la Teatrul de Stat din Arad.

PREMII PENTRU SCENOGRAFIE

● PREMIUL II

— Dan Nemţeanu, pentru scenografia spectacolului *Cercul de cretă caucazian* de Bertolt Brecht, la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale".

● PREMIUL III

— Sever Frenţiu, pentru scenografia spectacolului *Antigona şi ceilalţi* de Peter Karvas, la Teatrul de Stat din Arad.

— Elena Simirad Munteanu, pentru scenografia spectacolului *Chiriţa în Iaşi* de Vasile Alecsandri, la Teatrul de Stat din Braşov.

● MENŢIUNI

—Virgil Miloia, pentru scenografia spectacolului *Cazul studentului Mihai Lotreanu* de Radu Theodoru, la Teatrul de Stat din Timişoara.

PREMII PENTRU INTERPRETARE (în ordine alfabetică)

● PREMIUL I

— Leopoldina Bălănuţă de la Teatrul pentru Tineret şi Copii, pentru realizarea rolului Jana Mincu din spectacolul *De n-ar fi iubirile.*

— George Constantin de la Teatrul „C. I. Nottara", pentru realizarea rolului Proca din spectacolul *Steaua polară.*

— Octavian Cotescu de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", pentru realizarea rolului Gogu din spectacolul *Proştii sub clar de lună.*

— Dumitru Furdui de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", pentru interpretarea unor poeme de Walt Whitman.

— Silvia Popovici de la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale", pentru realizarea rolului Gruşa Vahnadze din spectacolul *Cercul de cretă caucazian.*

— Tanai Bella de la Teatrul de Stat din Tg. Mureş, secţia maghiară, pentru realizarea rolului Valia din spectacolul *Poveste din Irkutsk.*

— Rodica Tăpălagă de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", pentru realizarea rolului Ortansa din spectacolul *Proştii sub clar de lună.*

● PREMIUL II

— Ion Bessoiu de la Teatrul de Stat din Sibiu, pentru realizarea rolului Ian din spectacolul *Prima zi de libertate.*

— Mihai Ciucă de la Teatrul satiric-muzical „Constantin Tănase", pentru interpretarea unor scenete satirice.

— Constantin Codrescu de la Teatrul pentru Tineret şi Copii, pentru realizarea rolului Radu Andone din spectacolul *De n-ar fi iubirile.*

— Dana Comnea de la Teatrul Muncitoresc C.F.R., pentru interpretarea poemului „Sonata clarului de lună" de Ianis Ritsos.

— Lucia Mara de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", pentru realizarea rolului Ioana din spectacolul *O singură viaţă.*

— Gina Patrichi de la Teatrul de Stat din Galaţi, pentru realizarea rolului Valia din spectacolul *Poveste din Irkutsk.*

— Péter Agnes de la Teatrul Maghiar de Stat din Timişoara, pentru realizarea rolului Tatiana din spectacolul *Micii burghezi.*

— Stela Popescu Puican de la Teatrul de Stat din Braşov, pentru realizarea rolului Luluţa din spectacolul *Chiriţa în Iaşi.*

— Constantin Rauţchi de la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale", pentru realizarea rolului Azdak din spectacolul *Cercul de cretă caucazian.*

— Emmerich Schäffer de la Teatrul de Stat din Timişoara, pentru realizarea rolului Dr. Răducanu din spectacolul *Cazul studentului Mihai Lotreanu.*

— Sinka Károly de la Teatrul de Stat din Tg. Mureş, secţia maghiară, pentru realizarea rolului Serghei din spectacolul *Poveste din Irkutsk*.

— Nastasia Şova de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", pentru realizarea rolului Mariana din spectacolul *O singură viaţă*.

— Ileana Tarnavski de la Teatrul de Stat din Braşov, pentru realizarea rolului Cucoana Chiriţa din spectacolul *Chiriţa în Iaşi*.

● PREMIUL III

— Ács Alajos de la Teatrul Maghiar de Stat din Satu-Mare, pentru realizarea rolului Pierre Bezuhov din spectacolul *Război şi pace*.

— Mircea Albulescu de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", pentru realizarea rolului Horaţiu din spectacolul *O singură viaţă*.

— Bács Ferenc de la Teatrul de Stat din Tg. Mureş, secţia maghiară, pentru realizarea rolului Viktor din spectacolul *Poveste din Irkutsk*.

— Csíky András de la Teatrul Maghiar de Stat din Satu-Mare, pentru realizarea rolului Andrei Bolkonski din spectacolul *Război şi pace*.

— Alexandru Drăgan de la Teatrul de Stat din Timişoara, pentru realizarea rolului Mihai Lotreanu din spectacolul *Cazul studentului Mihai Lotreanu*.

— Elekes Emma de la Teatrul Maghiar de Stat din Satu-Mare, pentru realizarea rolului Nataşa Rostova din spectacolul *Război şi pace*.

— Alexandru Fierăscu de la Teatrul de Stat din Arad, pentru realizarea rolului Locotenentul din spectacolul *Antigona şi ceilalţi*.

— Ferenczi István de la Teatrul de Stat din Tg. Mureş, secţia maghiară, pentru realizarea rolului Rodik din spectacolul *Poveste din Irkutsk*.

— Anca Ionică-Neculce de la Teatrul de Stat din Timişoara, pentru realizarea rolului Ioana Lotreanu din spectacolul *Cazul studentului Mihai Lotreanu*.

— Ileana Ploscaru de la Teatrul de Stat din Constanţa, pentru realizarea rolului Fata din spectacolul *Hei, oameni buni!*

— Magda Popovici de la Teatrul pentru Tineret şi Copii, pentru realizarea rolului Ninuccia din spectacolul *De Pretore Vincenzo*.

— Ion Siminie de la Teatrul de Stat din Braşov, pentru realizarea rolului Bondici din spectacolul *Chiriţa în Iaşi*.

— Silviu Stănculescu de la Teatrul Regional Bucureşti, pentru realizarea rolului Spiridon Biserică din spectacolul *Mielul turbat*.

● MENŢIUNI

— Ingeborg Adleff de la Teatrul Maghiar de Stat din Timişoara, pentru realizarea rolului Elena din spectacolul *Micii burghezi*.

— Marin Aurelian de la Teatrul Naţional din Cluj, pentru realizarea rolului Necunoscutul din spectacolul *Generalul şi nebunul*.

— Gheorghe Bănică de la Teatrul de Stat din Constanţa, pentru realizarea rolului Tînărul din spectacolul *Hei, oameni buni!*

— Stan Bucur de la Teatrul Naţional din Cluj, pentru realizarea rolului Judecătorul din spectacolul *Generalul şi nebunul*.

— Ileana Stana Ionescu de la Teatrul de Stat din Piatra-Neamţ, pentru realizarea rolului Prostituata din spectacolul *Generalul şi nebunul*.

— Nicolae Pomoje de la Teatrul pentru Tineret şi Copii, pentru realizarea rolului Pandele Manu din spectacolul *De n-ar fi iubirile*.

— Viorica Popescu de la Teatrul de Stat din Arad, pentru realizarea rolului Anti din spectacolul *Antigona şi ceilalţi*.

— Traian Stănescu de la Teatrul de Stat din Piatra-Neamţ, pentru realizarea rolului Necunoscutul din spectacolul *Generalul şi nebunul*.

— Vasile Vasiliu de la secţia romînă a Teatrului de Stat din Tg. Mureş, pentru interpretarea rolurilor din spectacolul *Micile tragedii*.

ADAM ȘI EVA

COMEDIE ÎN TREI ACTE

de AUREL BARANGA

PERSONAJELE

(în ordinea intrării în scenă)

OSPĂTARUL	*profesia nu-l obligă la o vîrstă precisă*
ACTORUL	*patruzeci de ani, dar poate fi și cu zece ani mai bătrîn*
MANOLACHE	*directorul lui Victor, deci încă „bine“ din toate punctele de vedere*
VICTOR	*subalternul lui Manolache, deci, obligatoriu, cu zece ani mai mic, ca să nu spun mai tînăr*
EVA	*douăzeci și șase de ani, deși un an, doi în plus nu atacă substanța dramatică a lucrării*
FATA BĂIATUL	*de aceeași vîrstă*
ADAM VINTILĂ	*are cu zece ani mai mult ca Eva, și lucrul e vizibil*
CLOTILDA NICOLAU	*șaizeci de ani, trăiți intens*
MEICU	*în jurul a cincizeci de ani, cu toate că poate fi mai tînăr sau mai bătrîn, după posibilitățile teatrului*
NACU TACU	*vîrsta o vor stabili organele de resort*
CABANIERA	*ca toți oamenii trăiți la munte, are vîrsta pe care o declară*

Acțiunea se petrece la București și la o cabană în munți, în anul 1960, iar unele episoade trebuie astfel jucate încît spectatorul să spună: „e atît de mult de atunci...”

ACTUL I

Scena reprezintă o grădină de vară, intr-o fermecătoare noapte de august. Citeva mese ocupate, printre care se mișcă ospătarii. În dreapta, o masă la care discută cu aprindere Manolache și Victor. O altă masă, ocupată de Adam Vintilă. Nu așteaptă pe nimeni, și e evident că, absent la tot ceea ce se petrece in jurul său, nu așteaptă nimic. La o altă masă, un intirziat al altor localuri, Actorul, eșuat aici la o ceașcă de cafea. E drăguț, ,,activ“ fără ostentație, iar acordurile intempestive pe care le scoate dintr-o ghitară marchează buna lui ,,dispoziție“, deplasată, e drept, dar în nici un caz scandaloasă.

Se aude, discret, o romanță veche de o melancolie delicată. La mijlocul melodiei, candid, Actorul, ,,bine dispus‘, intervine, de data aceasta în mod evident nelalocul lui, cu un acord strident de ghitară, spre stupefacția și indignarea celorlalte mese.

OSPĂTARUL *(rezolut, dar fără violență)*: Ei, tovarășe, nu e voie de cîntat în local.

ACTORUL: Serios?

OSPĂTARUL: Foarte serios!

ACTORUL *(candid, arătînd spre orchestră)*: Da' dumnealor de ce cîntă?

OSPĂTARUL *(luîndu-i ceașca de dinainte)*: Dumnealor e plătiți.

ACTORUL: Care va să zică, interesați. *(Încă un acord de ghitară.)* Eu cînt gratis! *(Fiindcă a văzut privirea, de data asta necruțătoare, a Ospătarului.)* Da', mă rog, dacă nu e voie, nu e voie. Poftim! *(A pus ghitara deoparte, și-a turnat un pahar de vin, închină „dulce“ spre mesele din jur; romanța își continuă acordurile, discuția se însuflețește la masa lui Manolache și Victor.)*

MANOLACHE **(ascultat de Victor cu evlavie)**: D-asta zic: nu e bine. Vrei să pleci, pleacă sănătos, nu te țin, e dreptul dumitale, da' asta-i părerea mea: nu e bine. Gîndește-te, Nacu ce aşteaptă ? Spune, că eşti om deştept.

VICTOR : Să ne mănînce.

MANOLACHE : Atunci ? Nu ştii proverbul ? „Les absents ont toujours tort“. Nu e bine să nu fii de faţă. Sau să zic altfel : nu ia cuvîntul, că nu-i convine. Dar Tacu ce face ?

VICTOR : Tacu n-are curaj. După şedinţa trecută, după cîte şi-a auzit, nu mai are curaj.

MANOLACHE *(„superior“)* : Crezi ? Se cunoaşte că te pricepi la oameni. Ei, atunci află că a venit azi la mine.

VICTOR *(stupefacţie şi candoare)* : Tacu ?

MANOLACHE *(satisfacţie nedisimulată)* : Ai fi crezut ?

VICTOR *(dezarmat)* : Are omul ăsta un obraz... *(Nerăbdare.)* Şi ce voia ?

MANOLACHE : Aşteaptă! *(Ca să fileze efectul.)* Să mai luăm ceva pînă îţi vine nevasta, că văd că întîrzie.

VICTOR *(ca s-o scuze)* : Înnebunită cu plecarea asta, de parcă ne-am duce în lună...

MANOLACHE *(„expert“ în probleme feminine)* : Aşa sînt toate. *(Către Ospătar.)* Drăguţă, încă o jumătate, şi ai grijă de gheaţă... *(Explicativ, lui Victor.)* A fost azi o căldură, ceva de speriat.

VICTOR : D-asta m-am şi decis să plec. Eva nu suportă căldurile. Eu, ca eu, da' ea se topeşte... *(Obsesie.)* Şi spuneţi c-a venit Tacu ? *(Nervos, către consumatorul cu ghitara, care a umblat iar, zgomotos, la instrument.)* Termină, domnule, odată... *(Ghitara a tăcut subit.)* Ceva de speriat... Nu poţi să ai o clipă de linişte...

MANOLACHE *(revenind, în sfîrşit, la „problemă“)* : Zice : „În legătură cu planu'...“ Dar eu am simţit, de cum a intrat pe uşă, că nu e decît un pretext. Zic : „Lasă, dragă, planu', e timp, nu arde“.

VICTOR : Foarte bine. Şi, pe urmă, trebuie să-l vadă şi Vucea.

MANOLACHE : Clar ! Zic : „Da' de ce stai în picioare ? Şezi“. Se aşază, aprinde o ţigară, se foieşte, se codeşte şi zice : „Dar Victor ce face ?“ „Ce să facă ? Bine, mersi, se pregăteşte omul să plece în concediu.“ Zice : „Da' ce, eu de concediu vorbesc ? Cu toate că era mai bine să-l ia în toamnă...“

VICTOR *(surîs descurajat)* : Nemaipomenit ! Îmi aranjează el mie concediul...

MANOLACHE : Stai să vezi, dar să-mi făgăduieşti că nu te necăjeşti.

VICTOR : Nu mă necăjesc. *(Dar e limpede că fierbe.)* O să-mi fac inimă rea de ce urlă Tacu...

MANOLACHE : Zice : „Eu de avansare vorbesc, c-am auzit că e vorba să-l avanseze...“

VICTOR *(realmente surprins)* : Extraordinar !

MANOLACHE : Vezi ? Acu, eu, de Tacu îmi pasă ca de mucul ăsta de ţigară. Problema, pentru mine, e alta : de unde a aflat ? Că de propunerea asta nu ştiam decît patru oameni : Aurică Dumitrescu, şi pe ăsta îl cunoşti : mormînt, nu scoate un cuvînt, să-l tai în bucăţi ; Costică Lazăr, şi ăsta la fel : fără limbă ; dumneata şi cu mine.

VICTOR : Eu, aveţi cuvîntul meu de onoare, nici Evei nu i-am spus, că eu cu ea nu vorbesc nimic.

MANOLACHE : Şi-ţi închipui că nici eu. Atunci ? *(Concluzie grea.)* E clar : coace.

VICTOR *(mai mult decît interes : alarmă)* : Ce ?

MANOLACHE *(calm strategic)* : Nu ştiu şi nu cred c-o să iasă ceva, dar, vorba aia, e bine să fii de faţă. Şi nevestei dumitale...

VICTOR *(nervi conjugali)* : Uite-o cum întîrzie ! Ştie că trenul pleacă la douăsprezece fără cinci, şi ea, inconştientă...

MANOLACHE : Las-o. Cînd o veni, nu-i spune nimic. Aşa sînt toate. *(„Psihologie subtilă“.)* De la femeie să nu ceri două lucruri : exactitate şi punctualitate...

VICTOR : Încep să fiu neliniştit. A plecat de la trei.

MANOLACHE *(aparent fără interes)* : De la trei ?

VICTOR : Spunea că mai are o mulţime de drumuri de făcut : croitoreasă, manichiură, permanent...

MANOLACHE : Dacă le lasă pe toate pentru ultima zi... Dar ce să le faci, nu poţi să le schimbi...

VICTOR: S-o fi dus şi pe la maică-sa... Că Eva, cînd pleacă pînă la Chitila, trebuie să-şi ia rămas bun de la toate neamurile.

MANOLACHE *(aparent, simplă curiozitate)* : Maică-sa stă pe Silvestru ?

VICTOR : Nu, pe Uranus.

MANOLACHE : Fiindcă am avut impresia, cînd mă duceam spre raion, că am zărit-o, la şase, pe Silvestru. N-am oprit, că eram cu Nacu şi cu Tacu.

VICTOR *(fiindcă a rămas agăţat la „problemă“)* : Şi, în chestia cu avansarea, ce i-aţi spus ?

MANOLACHE *(„tactică“ și „abilitate“)*: Nimic, absolut nimic. Ca și cînd n-am auzit. Și-am trecut la altceva. Dar întrebarea rămîne : de unde a putut să afle ? Fiindcă știa precis. Așa încît, cu banditu' ăsta trebuie o mare atenție. Lucrat în foi de viță.

VICTOR *(ca să-i arate că l-a înțeles)* : Dat pe mîna lui Dumitrache.

MANOLACHE *(din nou „strateg“, spre umilința celuilalt)* : Aș ! Nici pomeneală ! Nu te supăra, nu te pricepi la oameni ! Pe Dumitrache nu poți pune nici o bază. A mai mare caiafă, a mai mare cutră, te vinde pentru un pachet de țigări.

VICTOR *(subaltern)* : Dumneavoastră îl cunoașteți mai bine.

MANOLACHE : Uiți indirecta pe care mi-a băgat-o astă-iarnă la Vucea ? Aia a cui lucrătură a fost ? În primul rînd, Dumitrache.

VICTOR *(definitiv convins)* : Așa e, asta mi-a ieșit din cap.

MANOLACHE : Nu, de Dumitrache trebuie să te ferești ca de foc. „Bună ziua, bună ziua.“ Atît ! Eu știu cum trebuie lucrat Tacu : unde-l doare pe el mai tare : Costache Vucea !

VICTOR *(satisfacție anticipată)* : Să se ocupe Vucea nițel de sufletelul lui, să-l vedem cum mai doarme noaptea !

MANOLACHE : Clar ! Ce crezi că-mi spune cînd ieșim de la raion ? Zice : „Și cu Eva ce e ? E adevărat că trece la dumneavoastră, la secretariat ?“

VICTOR *(excedat)* : Formidabil !

MANOLACHE : La asta n-am mai răbdat. Zic : „Dragă Tacule, trece“. „Păi, cum trece ?“ „Uite-așa, trece. Trece, că i-a ieșit transferul...“ Uite-o pe Eva. Hai, domnișoară, că bărbatul dumitale a intrat în panică.

EVA *(de o frumusețe robustă, ca toate reacțiile ei, calme, directe, cordiale)* : Să nu mă certați că am întîrziat...

MANOLACHE *(politețe excesivă, suspectă)* : Nu face nimic, am mai stat de vorbă cu Victor...

EVA : Nu, dar cînd pleci după cumpărături...

MANOLACHE : Vorba aia, știi cînd pleci, nu știi niciodată cînd vii...

EVA *(lui Victor)* : Da' ce e cu tine ? Indispus ?

MANOLACHE : Nu, de ce să fie indispus ? Slavă Domnului, nu are nici un motiv... *(Către Victor.)* Să-i comandăm Evei ceva, că trebuie să fie înfometată.

EVA : Și repede, să mergem acasă să împachetăm.

VICTOR *(nervos, necontrolat)* : Pînă acum n-ai avut timp.

MANOLACHE *(„conciliant“)* : Lasă, dragă, fata în pace. E obosită, a alergat toată ziua...

VICTOR *(supapă de nervi)* : Pariez că lame ai uitat să-mi iei.

EVA *(umblînd febrilă printre pachete, ca să-i demonstreze netemeinicia bănuielii)* : Lame, săpun, pastă... pămătuf...

VICTOR : De ce pămătuf ? Ăla vechi e foarte bun. Numai ca să cheltuiești bani, de pomană... *(„Martir“.)* Nemaipomenit ce talent are femeia asta să facă praf din bani !

MANOLACHE *(necontenit cu duhul blîndeții)* : Ei, și tu, acu', de ce te superi ?! *(Îndelungată practică a vieții.)* Toate femeile sînt la fel ! *(„Spiritual“, pentru înseninarea atmosferei.)* Și banii pentru ce-s făcuți ?

VICTOR : Nu, dar ea risipește pe lucruri absolut inutile.

MANOLACHE *(„filozof“) :* Poți să-mi spui și mie ce e util și ce e inutil ? Pentru mine, un ruj de buze nu are nici o valoare. Dar ia întreabă-le pe ele... *(Evei, aparent fără nici o intenție.)* Te-am zărit azi după-masă, pe la șase, pe Silvestru.

EVA *(surprinsă) :* Pe Silvestru ?

MANOLACHE : Așa am avut impresia.

EVA : Pe Silvestru ? Nu... Unde vine asta ?

MANOLACHE : Lîngă Biserica armenească... Aș fi putut jura că te-am văzut... În rochia asta...

EVA *(insistență suspectă)* : Pe Silvestru ? Ce să caut pe Silvestru ?

MANOLACHE *(fiindcă s-a încredințat că Eva minte)* : Atunci se poate să mă fi înșelat eu... *(Ca să dea alt curs discuției.)* Zăpușeală mare...

EVA : Ce facem ? Nu mîncăm ?

VICTOR *(Evei)* : Imediat. *(Către directorul său ; fixat la „problema“ care-l persecută.)* Aveți dreptate.

MANOLACHE : În ce direcție ?

VICTOR : Aveți perfectă dreptate. Nacu și Tacu coc ceva. Ce, nu știu, dar coc... Și n-aș băga mîna în foc, tovarășe Manolache, că nu-i amestecat și Vucea.

MANOLACHE : Să lăsăm, să n-o plictisim pe Eva înaintea plecării.

EVA : Dacă ați ști ce fericită sînt ! E pentru prima dată cînd plecăm împreună...

MANOLACHE : Apropo : azi nu e ziua voastră de căsătorie ?

EVA *(nu fără o umbră de mîhnire în glas)* : Nu azi. Ieri.

VICTOR : Serios ? *(Își scoate verigheta și verifică.)* Exact : ieri. *(Sincer mirat.)* Trei ani... Ca să vezi cum zboară anii.

EVA : Anii zboară repede, zilele trec mai greu.

MANOLACHE : Ei, să comandăm și noi ceva. *(Către Ospătar.)* Drăguță, dacă ești bun... *(Ospătarul s-a apropiat prevenitor, a dat lista, discuția la această masă se stinge, muzica atacă din nou o arie ritmată. Actorul a făcut un semn Ospătarului.)*

ACTORUL : Fii amabil, încă o jumătate și un șvarț. Jumătatea gheață, și șvarțul fierbinte. Vezi să nu le încurci.

OSPĂTARUL *(lovit, oricum, în meserie)* : Cum o să le încurc ?

ACTORUL : Las' c-am mai văzut noi conserve de bame și găsești înăuntru limbă de porc. Ori nu ești convins ? *(Fiindcă are chef de discuție.)* Amice, 'mneata ți-ai pus vreodată problema armoniei universale ? Sînt sigur că nu ți-ai pus-o.

OSPĂTARUL *(ca să termine)* : Se răcește șvarțul.

ACTORUL : Stai, nu fugi, să-ți explic. Există o interdependență a legilor...

OSPĂTARUL : Știu. *(Și pleacă.)*

ACTORUL : Știi, pe dracu'... *(Discuția se reanimă la masa Evei.)*

VICTOR : Și mă întreb : ce vrea omul ăsta cu mine ?

EVA : Cine ?

VICTOR *(fără să-i răspundă)* : Că nu i-am făcut decît bine... Și eu, și dumneavoastră.

EVA : Nu-nțeleg. Ce s-a întîmplat ?

VICTOR *(nu-și dă osteneala să-i răspundă)* : Acum doi ani, v-aduceți aminte, tovarășe director, cînd i-a fost greu, nu i-a întins nimeni un pahar cu apă. Singurul, singurul care l-ați ajutat ați fost dumneavoastră. Și moral, și material. Și, vorba aia, cum am putut. Și acuma, ce vrea ? Să ne omoare.

EVA : Cine ?

MANOLACHE *(la fel de „delicat", nu-i răspunde) :* Mă Victore, se cunoaște că ești tînăr și că mai ai iluzia recunoștinței. *(Din nou „filozofie".)* Omul e om, și pînă cînd om ajunge la ce vrem noi, ehee, cale lungă. Omul e încă egoist, și meschin, și rău... Da' nu asta interesează... Important e că, în general...

VICTOR : În teorie, aveți dreptate, dar, vorba aia : practica ne omoară. Explicați-mi, ca să pricep și eu : de ce umblă Tacu să-mi bage cuțitu-n spate ? Că nu i-am făcut nimic...

MANOLACHE : Iar s-o iau de la început ? Aici e altcineva...

VICTOR *(prezumții)* : Nacu...

MANOLACHE : Aș !

VICTOR : Atunci cine ?

MANOLACHE *(„confidență adîncă")* : Meicu.

VICTOR : Meicu ?

MANOLACHE : Clar ! *(Surîs deznădăjduit.)* Ce să faci, mă Victore, viața e o luptă și trebuie să stai pe baricadă, că, dacă te bagi în vizuină, vorba aia, te afumă ca pe vulpi... D-asta spuneam...

VICTOR *(concluzie de granit)* : Nu. Aveți perfectă dreptate. *(Evei, care a renunțat să mai intre în țesătura complicată a convorbirii.)* Eu nu mai plec. *(Lui Manolache.)* Eu, lîngă dumneavoastră.

EVA : Cum ?

VICTOR : Foarte simplu. Nu mai plec. Dacă vrei, te duci singură, n-am nimic împotrivă, e poate chiar mai bine. *(Lui Manolache.)* Nu ?

MANOLACHE *(„discret") :* Aici nu mă bag, aici voi hotărîți.

EVA : Dar de ce să nu mai pleci ? *(Sincer și profund afectată.)* E concediul tău. E dreptul tău... Am luat locurile, le-am plătit.

VICTOR *(brutal, intolerant)* : Mai înțelege-te cu femeile dacă poți. *(Agresiv.)* Nu plec, că nu pot să plec, atîta lucru ai putea să înțelegi și tu. Și nu face mutra asta disperată, că nu s-a prăpădit pămîntul.

EVA : Nu spun că e o nenorocire, dar de ce să ne stricăm vacanța ?

MANOLACHE *(„înțelepciune" și „nuanță")* : Trebuie s-o înțelegi și pe ea.

EVA : Mi-ai făgăduit... și mă bucuram atît de mult... Poate că e o prostie...

VICTOR *(ostil) :* Tocmai d-aia, du-te singură.

EVA : Singură ?

MANOLACHE *(Evei, „specialist" și în problemele vilegiaturii)* : Să știi că la munte, spre deosebire de mare, n-ai nevoie de nimeni, iar la cabană, la „Ciuta", e o minune. Te scoli dimineața devreme, umbli, peisajul e extraordinar, dacă vrei să fii singură, ești singură, dacă vrei lume...

EVA *(îndărătnică, aproape copilăroasă în tristețea ei)* : N-am nevoie de lume, eu am vrut să fiu cu el.

VICTOR *(o, sfîntă imbecilitate !)* : Ca să vezi cît mă iubește.

MANOLACHE : Ei, nu te mai plînge, că n-ai dreptul...

VICTOR : Trăiești cu capul în nori, fetițo.

EVA : Eu ?

VICTOR : Și habar n-ai ce se petrece în jurul tău.

EVA : Cînd ai să scapi de obsesia asta ?...

VICTOR : „Obsesie" ?

EVA : ...Ce spune Nacu, ce face Tacu, ce pune la cale Meicu... Nu vreau să știu că există pe lume... Nu vreau să mai aud de ei.

MANOLACHE *(să fim totuși „lucizi")* : Da, dar ei nu fac același lucru...

VICTOR *(„mucenic")* : Dacă vă spun că trăiește cu capul în nori !... Confundă viața cu literatura. Fată dragă, viața nu e o poezie declamată la festival.

MANOLACHE : În sfîrșit, o s-o descurcați voi. Eu trebuie să plec.

VICTOR : Ne vedem mîine dimineață.

MANOLACHE : După zece, că pînă la zece sînt în ședință. *(Evei.)* Iar dumneata, dacă te hotărăști să pleci, și eu cred că e mai bine așa, nu te mai gîndi la nimic. Umblă, citește, odihnește-te, profită de viață...

EVA *(aceeași tristețe, înecată într-o lacrimă cenzurată)* : Nu plec nicăieri. Rămîn acasă.

MANOLACHE : Astea-s copilării. Mai ai o oră pînă pleacă trenul. Odată urcată în vagon, ai uitat totul.

EVA : „Ai uitat totul"... Lasă, tovarășe Manolache, ești dumneata drăguț... Prea sînt însă obligată să uit multe... Cînd o să încep să am și eu amintiri ? *(Manolache a dat mîna cu amîndoi, a trecut printre mese, a ieșit ; orchestra a început o altă romanță discretă ; la o masă, pînă acum liberă, s-au așezat o fată și un băiat, reeditare eternă a perechilor înamorate.)*

FATA : Seara asta n-am s-o uit niciodată...

BĂIATUL : Am sentimentul că sînt pe o corabie și că, alături de mine, legănată de tangaj, cu părul în vînt...

FATA : Aș vea să însemnăm undeva, ca să rămînă...

BĂIATUL : Uite, pe cutia asta de chibrituri, de care n-o să ne despărțim niciodată. *(Discuția se însuflețește la masa Evei.)*

VICTOR : Și o să te rog foarte mult, dar știi, foarte mult, ca, pe viitor, să mă scutești de asemenea scene.

EVA : Dar nu ți-am făcut nici un fel de scene. Nici să fiu tristă n-am voie ?

VICTOR : N-ai nici un motiv. Slavă Domnului, toate grijile, plictiselile, amărăciunile, le am eu, nu tu.

EVA : Fiindcă vrei să le ai.

VICTOR : Fiindcă nu se poate altfel. Și te mai implor un lucru : încetează să-mi mai dai lecții. *(Adam Vintilă, singur la masa lui, a făcut un semn, s-a apropiat Ospătarul.)*

ADAM : Vreau să te rog ceva.

OSPĂTARUL : Poftiți.

ADAM : E lîngă noi o masă, cu un bărbat și o femeie.

OSPĂTARUL : În stînga ?

ADAM : Exact. Lași cîteva minute, vii de-afară, te apropii încet de el, și-i spui : „Tovarășul Victor ? A telefonat tovarășul Dumitrache după dumneavoastră și a spus să lăsați tot și să vă duceți imediat, dar imediat, la dumnealui acasă". Ai înțeles? Repet : „Tovarășul Victor ? A telefonat tovarășul Dumitrache..." — notează să nu uiți — ca Victor să se ducă urgent la Dumitrache acasă. E limpede ?

OSPĂTARUL : Scuzați, de limpede e limpede, da' nu se poate.

ADAM : De ce ?

OSPĂTARUL : Fiindcă, scuzați, nu-l cunosc. O să se mire.

ADAM : Eroare psihologică.

OSPĂTARUL : Mă rog ?

ADAM : Nu există individ care să nu fie convins de mica lui celebritate. Fii te rog drăguț și fă-mi acest serviciu.

OSPĂTARUL : Și dacă iese o încurcătură ?

ADAM : Spui că telefonul a fost pentru mine, eu confirm, și totul este în cea mai perfectă ordine.

OSPĂTARUL : Mă rog, să încerc. Victor și Dumitrache ?

ADAM : Ai memorie, te felicit. *(Ospătarul s-a îndepărtat ; discuția se animă la masa celor doi îndrăgostiți.)*

FATA : Și cînd te gîndești că am trecut de atîtea ori unul pe lîngă celălalt...

BĂIATUL : ...fără să ne știm, fără să ne cunoaștem...

FATA : Cu toate că mie mi s-a vorbit de tine.

BĂIATUL : Și mie.

FATA : Ultima dată cînd te-am zărit, purtai o cravată albastră...

BĂIATUL : O, e atît de mult de atunci : două sau trei luni.

FATA : Și, deodată, seara asta... nu știu ce se întîmplă cu mine... spun prostii... Dar ce importanță are ? E atît de bine să poți spune tot ce-ți trece prin cap. Sînt amețită...

(Dialogul se însuflețește la masa lui Victor.)

VICTOR: ...Sînt lucid. Și cînd e Manolache de față, fii mai prudentă, mai supravegheată, cu toate că e un om profund cinstit...

EVA: Știu. Îl cunosc mai bine ca tine.

VICTOR: Și avea dreptate. E bine să pleci O mică despărțire nu ne strică la amîndoi. Du-te, odihnește-te, distrează-te...

EVA: Și tu?

VICTOR: Nu-mi purta mie de grijă, te rog. Eu trebuie să rămîn aici și să mă apăr.

OSPĂTARUL *(s-a apropiat și-i vorbește lui Victor, peste umăr, convins, grav, exact, discret)*: Tovarășul Victor?

VICTOR: Da.

OSPĂTARUL: A telefonat tovarășul Dumitrache după dumneavoastră și a spus să lăsați tot și să vă duceți imediat, dar imediat, la dumnealui acasă.

VICTOR *(cu un triumf otrăvit, Evei)*: Ai văzut? Te-ai convins? Mănîncă, plătește și du-te acasă. *(S-a ridicat, a trecut grăbit printre mese și a ieșit. Orchestra cîntă o melodie sincopată. Actorul s-a ridicat de la masa lui și, respectuos, excesiv de respectuos, s-a apropiat de masa Evei.)*

ACTORUL: Dansați?

EVA: Nu vă supărați, nu dansez.

ACTORUL *(insistent, dar nu ireverențios)*: De ce? Coregrafia este cea mai expresivă dintre arte...

EVA: Știu, dar nu dansez.

ACTORUL: Poate că nu dansați, fiindcă nu vă plac eu...

EVA: Vă rog încă o dată, nu insistați, vreau să mănînc liniștită. Am acest drept, nu?

ACTORUL: Mă rog, da' să știți că eu, nu-i așa... dansul, și mai ales „Patricia", cu toate că Cea-Cea-ul nu e slăbiciunea mea, însă în general coregrafia...

ADAM *(s-a ridicat de la masa lui, s-a apropiat de masa Evei; Actorului)*: Fii drăguț, tovarășe, și treci la masa dumitale.

ACTORUL *(candid)*: De ce? Și aici e bine.

ADAM: Da, dar doamna vrea să mănînce în liniște.

ACTORUL: Și dumneavoastră ce funcție aveți?

ADAM: Te lămuresc eu imediat.

ACTORUL: Atunci e altceva. *(După o clipă de ezitare, înainte de a se îndrepta spre masa lui.)* Ești simpatic. *(Și a plecat.)*

EVA: Vă mulțumesc. Am oroare de...

ADAM: Nu, nu e beat, numai bine dispus.

EVA: Dar insistent. Mi se pare că iar vine încoa.

ADAM: Ca să scăpați de el, trebuie să mă suportați cîteva clipe pe mine. Îmi dați voie?

EVA: Vă rog. *(Adam își caută cu ochii un scaun, își pune plicul pe care îl avea în mînă peste pachetele Evei; scurtă pauză stînjenită.)*

ADAM *(ca să înceapă totuși discuția)*: E plăcut aici.

EVA *(deși e limpede că gîndește contrariul)*: Foarte plăcut.

ADAM *(ca să-si înfrîngă ezitările și, poate, timiditatea)*: Extrem de plăcut.

EVA *(absentă)*: Da.

ADAM: Și ce noapte extraordinară! Cred că asemenea cer nu există în nici o altă parte a lumii. Mă gîndesc la nopțile normande, cu cerul lor de mister și melancolie... La nopțile fierbinți ale Siciliei...

EVA: Ați călătorit mult?

ADAM: Nicăieri. Da' nu cred să existe în altă parte a lumii asemenea nopți miraculoase... *(Scurtă pauză.)* Sînteți tristă.

EVA: V-am îngăduit să luați loc la masă, nu să intrați în viața mea.

ADAM *(sincer penalizat)*: Vă rog să mă iertați.

EVA: Nici nu mă cunoașteți.

ADAM *(după o secundă de scrutare)*: Dacă nu vă cunosc, îmi puteți spune ce ați căutat la ora șase pe strada Silvestru?

EVA: Bine, dar sînteți de o indiscreție îngrozitoare!

ADAM: Mie mi-o puteți mărturisi. *(Pauză.)* Sînteți soția lui Victor.

EVA: Exact.

ADAM: Ieri ați împlinit trei ani de căsătorie.

EVA: Și asta-i adevărat.

ADAM: Aniversare pe care el, evident, a uitat-o.

EVA: Îl privește.

ADAM: Și pe dumneata. Fiindcă astăseară ai realizat un fapt: că n-au fost trei ani, ci trei decenii, trei secole poate...

EVA *(începe să se amuze)*: Păcătuiești prin exces de fantezie. Ce profesiune ai dumneata?

ADAM: Ce importanță are?

EVA: Totuși.

ADAM: Îndrept erori.

EVA: Adică?

ADAM: Lucrez la un ziar. Ai douăzeci și șase de ani.

EVA: Știi totul.

ADAM : Sînt mai bătrîn cu zece. Ceea ce nu-i o bagatelă, recunoaşte. Îmi păstrez totuşi toate entuziasmele şi sînt încredinţat că e oricînd timp să rectifici cea mai esenţială dintre erori.

EVA : Ai o vocaţie de misionar.

ADAM : Nu, de om. Şi sînt convins că trăim într-o lume, asta, a noastră, chemată să elimine toate abaterile şi toate alienările.

EVA : Eşti liric.

ADAM : Greşeşti din nou. De altminteri, toată viaţa dumitale e un cumul de greşeli.

EVA : Nu găseşti că e prea mult ?

ADAM : Sînt sigur că spun prea puţin. Şi aş fi vrut să te conving. Îmi pare rău. Îmi pare teribil de rău. Într-o asemenea noapte, am totuşi sentimentul eşecului. Iartă-mă. *(S-a ridicat.)*

EVA : Şezi. De unde ştii că am fost astăzi după-amiază pe strada Silvestru ? M-ai urmărit ?

ADAM : Da. Dar moralmente şi retrospectiv.

EVA : Nu înţeleg.

ADAM : Nu are nici o importanţă. Esenţialul este că îţi cunosc viaţa...

EVA : Şi ?

ADAM : Tristă. Neîngăduit de tristă.

EVA : Începe să devină amuzant. Mi-o cunoşti mai bine ca mine.

ADAM : N-am nici o îndoială.

EVA : Te admir.

ADAM : Nu rîde. Iată, sînt gata să-ţi reconstitui existenţa în toate detaliile, şi, dacă greşesc cu o silabă, să mă opreşti. Te revăd acum trei ani, cu toate visurile intacte, puţin naive, dar cu atît mai fermecătoare. Ţi-ai dorit un bărbat bun, şi e indiferent. L-ai vrut generos, şi e egoist. Mărinimos, şi e meschin. Tandru, şi e brutal.

EVA : Toţi sînt la fel.

ADAM : Greşeşti prin generalizare : cea mai periculoasă dintre erori. Uite-te în jurul dumitale, vei descoperi o mie de „excepţii".

EVA : Unde ?

ADAM : Oriunde.

EVA *(nu fără o nuanţă de maliţie)* : Şi în faţa mea, poate.

ADAM *(interzis)* : Îmi tai zborul, şi nu cunosc greşeală mai fatală decît cenzurarea elanurilor...

EVA : Continuă.

ADAM : Mă întorc deci îndărăt cu trei ani.

EVA : Din nou ?

ADAM : Te descifrez ca într-o veche fotografie. Te reconstitui dintr-o mie de vestigii uitate... Ţi-ai dorit lîngă inima dumitale un om de o gingăşie simplă şi cotidiană. Şi e intolerant, nestăpînit.

EVA : După aceea, regretă.

ADAM : Dispreţuiesc remuşcările tardive, prefer politeţea anticipată. Cîtă vreme e de cînd nu ţi-a trimis o floare ? Cîtă vreme e de cînd n-aţi mai ascultat, împreună, o muzică, în acea tăcere nobilă care sudează sufletele într-un aliaj inedit ? Refac mintal viaţa dumitale cheltuită între o mie de inutilităţi...

EVA : ...fatale.

ADAM : Evitabile. Văd casa dumitale. Poartă o pecete : „casa Victor". Masa dumitale : „masa Victor". Presimt calculele lui mărunte, războaiele lui pitice, răzbunările lui jalnice. Îi cunosc gusturile nediferenţiate, orgoliile. Ştii de ce nu pleacă cu dumneata ?

EVA : Bănuiesc.

ADAM : Fiindcă-şi simte primejduită avansarea. Îl lucrează Tacu.

EVA : Ai aflat şi asta ?

ADAM : Şi Nacu. Şi Meicu. Şi Vucea.

EVA : Nu se poate ! Vucea e un om admirabil. Cinstit. Nu pot să cred.

ADAM : Vezi ? Vezi că te-a tras, fără să vrei, în plasa micilor lui combinaţii ?

EVA : Eşti rău.

ADAM : Sînt necruţător.

EVA : Şi cu dumneata ?

ADAM : În primul rînd cu mine. Unde-i lumea dumitale, viaţa pe care ţi-ai visat-o acum trei ani ?

EVA *(se apără, dar nu fără o umbră de înfrîngere)* : În capul meu..

ADAM : Iluzie.

EVA : Între tîmplele mele.

ADAM : Autoinducere în eroare.

EVA : Între cărţile şi în orele mele de visare, în tot universul meu, în care nu pătrunde nimeni.

ADAM *(radiografic)* : Nici Manolache ?

EVA : Ce e cu Manolache ?

ADAM *(sentinţă necruţătoare)* : Eşti iubita lui.

EVA *(cu sinceritate şi revoltă)* : Nu-i adevărat !

ADAM : Sînt gata să te cred. Dar te urmăreşte cu o curte asiduă.

EVA : Îl priveşte.

ADAM : Îl cultivă pe bărbatul dumitale, fiindcă te place.

EVA : Treaba lui.

ADAM : După concediu, vei trece la el, la secretariat.

EVA : De unde ai aflat ?

ADAM : De la Tacu. I-a spus-o lui Manolache, astăzi, în drum spre raion.

EVA : Şi Manolache ce a răspuns ?

ADAM *(victorie amară)* : Vezi că te interesează ?

EVA : Nu mă interesează.

ADAM : Ba da. Şi ştii de ce ? Fiindcă marca „Victor" s-a înscris şi în sufletul dumitale.

EVA : Eşti odios.

ADAM : Te-ai gîndit cum va arăta viaţa dumitale peste alţi trei, cinci sau zece ani ? Acum, ştii ce noapte trăieşti ? Scadenţa iluziilor. Ceasul cînd încă îţi mai dai seama de tot ce ar fi putut să arate altfel. Mai frumos, mai limpede, mai generos şi mai plin de o mare căldură umană. Peste alţi trei ani vei începe să uiţi, să te ignorezi în primul rînd pe dumneata. Zgîrcenia lui ţi se va părea prudenţă. Micimea lui, înţelepciune. Orizontul lui căzut, o sfîntă certitudine. În ceea ce-l priveşte pe Manolache, peste şase luni vei fi iubita lui.

EVA : Niciodată.

ADAM *(neclintit)* : Vei trece la secretariat. Măgulită de încrederea pe care ţi-o acordă, o să fii veselă cînd va fi el bine dispus, şi plictisită cînd o să aibă nervi. Îi vei trece telefoanele şi-i vei ţine, cu devoţiune, evidenţa şedinţelor. Îi vei pune flori pe birou, recunoscătoare pentru fiecare zîmbet, şi, pînă la sfîrşit, intimidată — peste şase luni, am spus, poate mai devreme —, inevitabilul va fi consumat.

EVA : Eşti un monstru !

ADAM : Iar în lunile următoare, viaţa dumitale se va mistui ca o lumînare arsă la ambele capete, între două egoisme feroce, între Manolache şi Victor, între Victor şi Manolache, şi aşa mai departe, pînă la sfîrşitul vieţii. Am rostit vreo singură silabă neadevărată ? *(Întrebare, ţeavă de revolver.)* Ce ai căutat azi după-masă pe strada Silvestru ?

EVA : Am fost la Luiza.

ADAM : Cine e Luiza ?

EVA : Ştii foarte bine, de ce mă întrebi ?

ADAM : Vreau să aflu de la dumneata.

EVA *(înfrîntă prin oboseală)* : Fosta iubită a lui Manolache, poftim ! E bolnavă.

ADAM : Şi părăsită.

EVA : M-am dus să-i explic, să-i spun că eu n-am nici o vină şi nici un amestec.

ADAM : Pentru moment.

EVA : N-a părăsit-o din pricina mea.

ADAM : A fost chiar generos : i-a obţinut transferul.

EVA : N-am cerut-o eu.

ADAM : Ca să facă un loc liber la secretariat.

EVA : N-am vrut-o.

ADAM : Îţi închipui că nu se comentează ?

EVA : Văd că ştii totul... Ce vrei, ce pot să fac ?

ADAM *(treaptă cucerită)* : Iată prima întrebare logică.

EVA : Crezi că mi-o pun pentru prima oară ? Dacă ai cunoaşte nopţile mele, cînd muşc perna. Mă regăsesc dimineaţa, în oglindă, albă, desfigurată. Ce vrei să fac ?

ADAM *(simplu)* : Evadează din lumea asta.

EVA : Uşor de spus.

ADAM: Infinit mai uşor de realizat decît îţi închipui. Ai douăzeci şi şase de ani şi norocul să trăieşti astăzi, aici, într-o lume care şi-a făcut din fericire un scop precis şi concret. Iată, dacă n-ai curajul hotărîrilor mari, ai prilejul unui exerciţiu. În geanta dumitale se află un bilet de tren şi un loc în munţi, la cabană, la „Ciuta". Pleacă ! Nu rata această ocazie. Înfrînge-ţi ezitările. Ia-te de mînă şi plimbă-te cu capul în cer ! Singură. Am stat la cabană, la „Ciuta", într-o iarnă. Au fost cîteva zile şi nopţi unice, simple, dumnezeieşti. Vei avea timpul să te gîndeşti, să te confrunţi şi să te decizi. Trenul pleacă la ora douăsprezece fără cinci minute. Mai ai aproape trei sferturi de oră ca să-ţi faci bagajele şi să ajungi la gară. Hai, nu mai ezita. Ascultă-mă, pleacă !

EVA *(clintită, emoţionată)* : Dar cine eşti dumneata ?

ADAM : Un om.

EVA : Şi asta îţi dă dreptul să te amesteci în viaţa mea ?

ADAM : Nu dreptul. Obligaţia. Nu ţi-am spus ? Îndrept erori.

EVA : Am înţeles. Am înţeles foarte bine. La ce ziar lucrezi ?

ADAM : Ce importanţă are ?

EVA : Cum te cheamă ?

ADAM : Adam Vintilă.

EVA *(nestăpînit hohot de rîs)* : Cum ?

ADAM *(intimidat)* : Adam. Adam Vintilă. E chiar atît de caraghios ?

EVA : Nu, dar m-a surprins coincidenţa. Nu ştii cum mă cheamă pe mine ?

ADAM *(luat repede)* : Nu.

EVA : Nu ?

ADAM: Ba da. Eva. *(Realizînd.)* Într-adevăr... Nostim... Adam şi Eva. *(Fiindcă i-au căzut privirile pe fructieră.)* Ospătar, ia merele astea de aici... *(Evei.)* Şi-acum, grăbeşte-te. Mai ai treizeci şi cinci de minute. Locuieşti departe?

EVA *(pe gînduri, dar decizia ei a fost luată)*: Peste drum. Dumneata?

ADAM: În altă parte.

EVA *(s-a ridicat, şi-a strîns febril pachetele, inclusiv plicul lui Adam)*: Dacă o să primeşti o scrisoare fără timbru şi fără adresă, să ştii că-i de la mine.

ADAM *(s-a ridicat şi el, şi-au strîns cordial mîinile)*: O aştept. *(Eva a plecat, orchestra cîntă din nou o veche romanţă, îndrăgostiţii au plecat şi şi-au uitat, bineînţeles, pe masă, cutia de chibrituri; Adam e în picioare, cu o ţigară neaprinsă în mînă, s-a îndreptat spre masa tinerilor, şi-a aprins ţigara, e singur, şi mai singur ca la început; l-a zărit pe Actor, s-a apropiat de masa lui.)* Te rog să mă ierţi.

ACTORUL: De cînd mă ştiu, numai asta am făcut: am iertat.

ADAM *(aşezîndu-se la masa Actorului)*: Ospătar, două cafele.

ACTORUL: Acu', dacă tot te rizici: şi o jumătate rece.

ADAM *(Ospătarului)*: Şi încă un pahar. *(Actorului.)* Înţelegi, nu se putea altfel...

ACTORUL: Am văzut, am priceput...

ADAM: Nu, dar dumneata...

ACTORUL: Ca întotdeauna... Ca toată viaţa mea: am intrat în scenă, am ieşit.

ADAM: Actor?

ACTORUL: Actor.

ADAM: Şi ce joci?

ACTORUL: Nimic.

ADAM: Cum nimic?

ACTORUL: Faţă de tot ce am năzuit eu, nimic. Nu mă-nţeleg regizorii. Susţin că sînt actor comic. Or, eu, amice, am geniu tragic. Am vrut să joc Hamlet, şi mi-au dat Groparul. Am cerut Raskolnikov din *Crimă şi pedeapsă*, şi m-au distribuit în Cetăţeanul turmentat. Uite-te la mine, am eu fason de Cetăţeanul turmentat? N-am haz, amice, eu am tragism... *(Ca o mare confesiune şoptită.)* Dar, de fapt, tot joc...

ADAM: Cum?

ACTORUL: În cap. Cînd n-am spectacol, joc. Cum se face ora, bat gongul şi intru în scenă.

ADAM *(fiindcă i-a acceptat iluzia)*: Astă-seară ce-ai jucat?

ACTORUL: Actorul...

ADAM: Din *Azilul de noapte?*

ACTORUL: Creaţie mare. Ţi-aminteşti monologul? *(Declamă.)* „Cînd sînt beat, totul îmi place... Ei, şi ce-i dacă se roagă? Foarte bine, omul e slobod să creadă sau să nu creadă, asta-i treaba lui. Omul e slobod şi plăteşte pentru toate, pentru credinţă, pentru necredinţă, pentru dragoste, pentru deşteptăciune — omul plăteşte pentru toate, şi tocmai de aceea e slobod. OMUL. Trebuie să-l respecţi, nu trebuie să-l compătimeşti, să-l înjoseşti cu mila ta..."

ADAM *(continuîndu-l)*: ...„Trebuie să-l respecţi..." Dar ăsta-i monologul lui Satin.

ACTORUL: Păi, eu joc şi pe Satin. O seară — Actorul, o seară — Satin... Ce te uiţi aşa la mine? Mă crezi nebun?

ADAM: Nu, un mare artist.

ACTORUL: Şi asta, numai pe trei vorbe. Să mă vezi în *Strigoii*... *(Cu privirea spre masa Evei.)* A plecat?

ADAM: A plecat.

ACTORUL: Singură?

ADAM: Singură.

ACTORUL: Păcat.

(Adam s-a uitat la ceas, se ridică febril, se repede spre ieşire, se opreşte, se întoarce spre Actor.)

ADAM: Hai, hai repede! Ia-ţi ghitara şi hai!

ACTORUL: Unde?

ADAM: Nu ştiu.

ACTORUL: Atunci merg.

Şi, în timp ce pleacă, pe acordurile unei vechi romanţe, cade

CORTINA

ACTUL II

O cameră în semiîntuneric.

CLOTILDA NICOLAU *(şaizeci de ani, trăiţi şi marcaţi, tipul gazdei devotate şi familiare, mai ales cu un chiriaş care locuieşte la ea de doisprezece ani)*: Tovarăşul Adam... *(Geamăt incert.)* Domnu' Adam... *(Vaiet demn să stîrnească toate compătimirile.)* Scoală-te, omule...

ADAM *(la bătaia dintre veghe și somn)* : De ce ?

CLOTILDA : D-aia, că e patru...

ADAM : Așa devreme ?

CLOTILDA : După-masă.

ADAM : Așa tîrziu ? *(Clotilda a tras storul și lumina inundă odaia. Interior modest, studențesc, un pat, un șifonier, o bibliotecă modestă și un birou obosit, de percepție, încărcat cu hîrtii și hîrțoage.)*

CLOTILDA : Scoală-te, domnu' Adam. A telefonat de la „Editură".

ADAM *(trezit, în sfîrșit)* : Patru după masă... *(Reproșuri și căințe.)* Și mă lași să dorm în halul ăsta.

CLOTILDA : De az' dimineață trag de dumneata. M-am și speriat, să nu fii bolnav. Ce s-a întîmplat, că, de doisprezece ani de cînd stai la mine, nu te-ai culcat în viața dumitale...

ADAM *(psihologie tulbure, remușcări și regrete)* : Nu mă întreba, madam Clotilda, nu-mi răscoli amintirile...

CLOTILDA : Dar ce e ?

ADAM : Dacă ai putea să înțelegi... Madam Clotilda, dumneata știi ce înseamnă o noapte „inubliabilă" ?

CLOTILDA : Domnu' Adam, ești bolnav.

ADAM : Da.

CLOTILDA : Vai de mine ! Ce ai ?

ADAM : Nu știu, dar e ca o boală dulce...

CLOTILDA : Diabet.

ADAM : ...Ca o lingoare... ca o febră tandră, ca sfîrșeala înecaților... Ca somnul ispititor al exploratorilor adormiți sub zăpadă... Moartea albă. Madam Clotilda, madam Clotilda, dumneata ai fost vreodată la „Parcul iluziilor" ?

CLOTILDA *(început de dumirire)* : Va să zică, de acolo ți se trage...

ADAM : O noapte feerică, o muzică încîntătoare, o femeie frumoasă, frumoasă, madam Clotilda... și tristă. Și singură.

CLOTILDA *(apel sever la realitate)* : A telefonat de la „Editură".

ADAM : Cînd ?

CLOTILDA : De trei ori te-a căutat. A spus că dacă nu trimiți pînă mîine dimineață corectura, nici să nu mai treci pe-acolo.

ADAM *(trezit din evocarea nostalgică)* : Ce să faci ? *(„Abandon" și „resemnare".)* Asta-i viața. Deșteptare violentă și întoarcere pocăită la realitate. Fă-mi o cafea, madam Clotilda, tare și amară, să mă trăsnească !

CLOTILDA *(în tonul pesimismului general)* : Și cafeaua e pe sfîrșite.

ADAM : Nu mă amărî, madam Clotilda, măcar dumneata cruță-mă... Cel puțin dumneata arată-ți compasiunea pentru mica mea barcă bătută de furtună... Hai, Adame, treci la galeră ! *(Clotilda a ieșit. Adam și-a pus halatul pe el, a trecut la oglindă, se privește mirat, scoate limba, se uită la el de aproape, de departe, și, cu o privire profund decepționată, trece la micul lui birou de percepție. Caută printre hîrtii, răscolește neliniștit printre dosare, nu găsește ce caută, se înfurie, scotocește din nou, a intrat Clotilda cu ceașca de cafea.)* Madam Clotilda, n-ai văzut un plic ?

CLOTILDA : Ce plic ?

ADAM : Un plic mare ca ăsta.

CLOTILDA : De la „Editură" ?

ADAM : De la „Editură".

CLOTILDA : Ce era înăuntru ?

ADAM : „Istoria sumerienilor", capitolul patru.

CLOTILDA : Capitolul patru ?

ADAM : Exact !

CLOTILDA : N-am văzut.

ADAM : Cine dracu' îmi umblă și-mi zăpăcește hîrtiile ?

CLOTILDA : Nimeni. De masa dumitale nu se atinge nimeni.

ADAM : Și totuși, nu e.

CLOTILDA : Unde l-ai avut ?

ADAM : Aici.

CLOTILDA : O să-l găsești.

ADAM : Noroc că ești optimistă.

CLOTILDA : Ce-i asta „Istoria sumerienilor" ?

ADAM : Ai curiozități arheologice. Mă rog : istoria unei civilizații mirifice. Patru milenii înaintea celei cretanomiceniene... Între Tigru și Eufrat... descoperită pe ruinele cetății Ur, în Mesopotamia.

CLOTILDA : Atunci o s-o găsești, că n-a furat-o nimeni. Nu te duci la baie ?

ADAM : Ce să caute „Sumerienii" în baie ?

CLOTILDA : Faci un duș, te răcorești, cauți pe urmă, nu se poate să nu găsești.

ADAM : Iată o idee demnă de stimă.

CLOTILDA : Pînă atunci fac nițel curat, că uite ce balamuc e în odaia asta.

ADAM : Și poate găsești și plicul. *(Adam a ieșit, Clotilda încearcă să restabilească o oarecare ordine în zăpăceala odăii. O bătaie în ușă și intră cu figuri severe, de profundă ceremonie, Manolache și Victor.)*

MANOLACHE : Bună ziua.

VICTOR : Săru' mîinile.

MANOLACHE: Tovarășu' Adam e acasă?

CLOTILDA *(surprinsă și „inspecție" rapidă)*: Acasă.

MANOLACHE *(zîmbet și politețe desăvîrșită)*: Am putea să-l vedem?

CLOTILDA: Imediat. Acu' a intrat în baie.

VICTOR: A, vă rog să nu-l deranjați. Dacă ne dați voie, o să-l așteptăm.

CLOTILDA *(afabilitate și poftă de discuție)*: Poftiți... Și să ne iertați, că știți, așa se întîmplă, cînd nu te aștepți să-ți vină musafiri, atunci te găsește cu toate alea pe dos...

MANOLACHE *(schimb de ceremonii)*: Pe noi să ne iertați că am picat așa, pe neanunțate.

CLOTILDA: Cine să-i zic c-a venit?

VICTOR: Lăsați că-i spunem noi. *(Clotilda a ieșit.)*

MANOLACHE *(după ce și-a plimbat o privire prin odaie, confidență)*: Un pîrlit, uite în ce mizerie stă.

VICTOR: Eu zic că e mai bine așa. Atîta mai lipsea: să fi încăput pe mîna nu știu cui... Ăsta, cel puțin, zice Eva că-i băiat subțire, deștept, citit... Să știți că, în general, gazetarii o duc destul de greu. Ce poate să ia el de la ziar? O mie, o mie cinci sute de lei pe lună, hai două...

MANOLACHE: Dacă trage tare. *(Victorie îndoliată.)* Ei, ai văzut, mă Victore, ce dreptate am avut aseară cînd îți spuneam că se pregătește ceva? Instinctul meu nu mă trădează niciodată. Simțeam cazanul cum fierbe. Îți spuneam tot timpul: coace. Și eu știu și de la cine pleacă. O să te convingi imediat: Nacu.

VICTOR: Și Tacu.

MANOLACHE: Dar mai ales Meicu. Au încercat ce-au încercat, au văzut că altfel nu pot să ne înfunde, s-au dus la ziar, au turnat ce le-a venit la gură, și-au pornit ancheta. Nenorociții! Mare noroc am avut c-am aflat.

VICTOR *(nu fără o doză de mîndrie)*: Eva!

MANOLACHE: Poate că era mai bine să nu plece, s-o avem aici.

VICTOR: La nevoie-i dau o telegramă, ce, de vacanță ne arde nouă?

MANOLACHE *(eternul strateg)*: Să vedem cum decurg lucrurile. Să vedem ce facem cu el. *(„Bazele tacticii".)* Îi dai plicul, și mă lași pe mine. *(A intrat Adam și a încremenit lîngă ușă, pierit, de culoarea peretelui.)* Să trăiți, tovarășu' Adam, și să ne iertați — nu-i așa? — că am îndrăznit să vă deranjăm. Dar, ce-i spuneam și tovarășului Victor, vorba aia: „Les amis de mes amis sont mes amis". *(Și a adăugat și un rîs cordial... Adam a rămas trăsnit.)*

VICTOR: Fiindcă, să știți că soția mea...

MANOLACHE: Tocmai, soția lui...

VICTOR: Mi-a povestit...

MANOLACHE: Asta e: i-a povestit.

VICTOR: Tot.

MANOLACHE: Absolut tot.

ADAM *(incapabil să-și revină)*: Tovarăși, aș vrea să mă înțelegeți bine... Aseară... mai exact azi-noapte, dacă am îndrăznit... nu-i așa... cu toate că acum îmi dau seama, îmi dau perfect de bine seama că eram obligat să fiu mai discret...

MANOLACHE: Evident, discreția e mama tuturor virtuților...

ADAM: Intenția mea însă, vă rog să mă credeți, a fost...

MANOLACHE: Știm, tovarășe Adame, nimeni nu pune la îndoială... intenția...

ADAM: Cînd vezi că niște oameni, cum să vă explic, se zbat în plasa atîtor contradicții, cînd sînt pîndiți de atîtea neplăceri, pe care, într-o zi, le vor plăti greu, poți să stai...?

MANOLACHE: Clar! Nu se poate.

ADAM: Cu toate că, acum îmi dau seama, rolul meu în toată povestea asta era să înregistrez și să tac.

MANOLACHE *(alarmă sinceră)*: Vai de mine! Cea mai mare greșeală!

ADAM: Chiar adineauri, în baie, îmi spuneam: „Adame, porți o mare răspundere pentru fiecare cuvînt rostit. Poate că, într-o zi, o să regreți..."

MANOLACHE: Nici pomeneală!

VICTOR: Atunci nu ne cunoașteți.

ADAM: Dar vă rog din inimă să mă credeți că dorința mea a fost...

MANOLACHE: Limpede.

ADAM: ...să nu vă treziți într-o zi cînd e prea tîrziu.

MANOLACHE *(lui Victor)*: Ce om! Ce om...

VICTOR: Tovarășe Adame.

ADAM: Vă rog.

VICTOR: Sîntem încîntați că v-am cunoscut.

ADAM: Cum?

MANOLACHE: E o fericire că mai există asemenea ființe...

ADAM: Exagerați...

VICTOR: Deloc. Eva a fost, pur și simplu, fermecată. Mi-a vorbit toată noaptea, dar acum văd că n-a exagerat. Nici nu vă puteți închipui ce mîhnită era.

ADAM : Înțeleg. Nu i-a fost ușor.

VICTOR : Dimineața, cînd a plecat...

ADAM : A plecat deci.

VICTOR : A plecat.

ADAM : La cabană ?

VICTOR : La „Ciuta". Și mi-a spus pentru a nu știu cîta oară : „Vezi să nu-l uiți pe tovarășul Adam !"

ADAM : Vă rog să mă credeți, sînt emoționat.

VICTOR : „Cum te scoli, prima grijă : plicul".

ADAM : Plicul ? Ce plic ?

VICTOR *(surîs și scuză)* : L-a luat din greșeală.

MANOLACHE : Noroc că avea adresa.

ADAM *(pe zîmbet)* : Și eu care-l căutam ca un nebun.

VICTOR : Vă rog s-o iertați, era atît de tulburată...

ADAM : Mi-am dat seama.

VICTOR : Sînt chestiuni care o frămîntă și pe ea...

ADAM : De aceea am și intervenit.

VICTOR : Foarte bine ați făcut.

MANOLACHE : Și pe ea, și pe noi. D-asta ne-am și pornit încoace. Să stăm de vorbă, să ne cunoaștem. *(Scurtă pauză.)* Dar de ce locuiți atît de departe, tovarășe Adam ?

ADAM : Vă spun drept, m-am obișnuit.

MANOLACHE : Două tramvaie și-un autobuz...

VICTOR : Casă veche.

ADAM : Dar sănătoasă.

VICTOR : Incălziți cu lemne...

ADAM : Și cărbuni. Iarna e într-adevăr mai greu, dar vara, în schimb, e o minune. Și pentru mine mai are un avantaj : liniște.

MANOLACHE : Mare lucru.

ADAM : În blocurile noi ai confort, e adevărat, dar și gălăgie. Lift, calorifer, vecini...

MANOLACHE : Există și blocuri liniștite. *(Profesional.)* Dumneata ce spațiu ai aici ? *(Scoate un metru și începe să măsoare.)* Cinci pe patru. Altceva ce mai ai ?

ADAM : Acces la baie și bucătărie. Dar de bucătărie nu mă servesc, că mănînc la ziar.

MANOLACHE *(„protector")* : Totuși, frate Adame, nu poți să rămîi aici.

ADAM : Lăsați...

VICTOR : Cu nici un preț !

ADAM : Vă spun, mi-ar veni foarte greu...

VICTOR : Dacă te gîndești la dificultățile mutatului, să nu-ți faci nici o grijă. Venim cu o mașină a „Spațiului", împachetăm, și-n două ore ești transportat, mutat, instalat la cheie.

MANOLACHE : Dumneata lucrezi la „Casa Scînteii", nu ?

ADAM : Da.

MANOLACHE *(își consultă carnetul. Mărinimos și definitiv)* : Să-ți dau ceva în Piața Chibrit.

ADAM : Gălăgie... tramvaie multe...

MANOLACHE : Just. *(Altă consultare atentă a carnetului.)* Am un spațiu liber în Parcul Domeniilor.

VICTOR : Grozav.

ADAM : Vă rog, nu vă deranjați.

MANOLACHE : Stai ! Da, aici e cel mai nimerit. Lîngă lacuri, cinci minute de parc.

ADAM : Vă mulțumesc, nu insistați, nu mă mut. Dar uite că ne-am luat cu vorba și am uitat. Să vă fac o cafea... Imediat.

(A ieșit grăbit. Scurtă pauză mohorîtă.)

MANOLACHE : Am luat-o prost.

VICTOR *(funebru)* : Mizerabil.

MANOLACHE *(zîmbet de cianură)* : Îți place tipul ?

VICTOR : Un bandit.

MANOLACHE : Politicos.

VICTOR : Un bandit politicos. Cel mai periculos. Nu l-ați auzit ? I se rupe inima de mila noastră.

MANOLACHE *(sumbru ca un cioclu)* : Ne-a lucrat frații în foi de viță. Cum le-a venit lor bine. Iar dumneata, dragă Victore, nu te supăra, dar ești un cretin.

VICTOR : De ce, tovarășe director ?

MANOLACHE : Pentru gafa pe care ai fost în stare s-o faci azi-dimineață.

VICTOR : Ce gafă ?

MANOLACHE : Ai stat de vorbă cu Nacu.

VICTOR : Am stat.

MANOLACHE : Te gîndeai că scoți ceva de la el. Ai scos ? Ai scos pe dracu', și, în schimb, ai început să te lauzi că-l cunoști pe Adam Vintilă.

VICTOR : Ca să-i arăt că sînt la curent cu ancheta și că nu mi-e frică.

MANOLACHE : O amesteci pe Eva și-i arăți lui Meicu plicul... Plicul cu adresa...

VICTOR : Ca să vadă că știu.

MANOLACHE : Ce tactică e asta ? Îți dai armele pe mîna adversarului ? *(Excedat.)* Ești îngrozitor.

VICTOR : Tovarășe director...

MANOLACHE : Nu mai insista. *(Răstignit.)* Catastrofa mea e că nu pot să mă bazez pe nimeni. Cel puțin acum, taci. Nu te mai amesteca : cum deschizi gura, cum îți iese porumbelul. *(Dezolare mocnită, destin vitreg.)* Lasă-mă, lasă-mă pe mine. Te rog. *(A intrat Adam cu ceştile de cafea.)*

ADAM : Serviţi-vă, vă rog.

MANOLACHE : Admirabilă cafea.

VICTOR : De unde o luaţi ? *(Dar a înmuiat ultimele silabe, fiindcă a simţit privirea asasină a lui Manolache.)*

MANOLACHE : D-asta îi spuneam adineauri şi lui Victor : „Dragă Victore, întîmplarea de azi-noapte a fost pur şi simplu miraculoasă"...

ADAM *(timiditate şi modestie, cu nasu-n ceaşcă)* : De ce să exagerăm ?...

MANOLACHE : Nu, nu. A avut darul să ne deschidă ochii. Fiindcă, să ştii de la mine, tovarăşe Adam : nimic nu e mai periculos pe lumea asta, decît să bîjbîi pe întuneric...

VICTOR : Ca orbii, ca... *(Dar a tăcut, de spaima privirii lui Manolache.)*

MANOLACHE : Eu sînt ars. De exemplu, dumneavoastră aţi auzit de Nacu...

ADAM *(în timp ce soarbe din cafea)* : Am auzit.

MANOLACHE : Nu vă puteţi imagina ce am făcut eu pentru omul ăsta.

VICTOR : Şi eu.

MANOLACHE : Şi el.

VICTOR : Mai întîi că tovarăşul Manolache l-a adus la „Spaţiu".

MANOLACHE : Umbla cu pingelele rupte.

VICTOR : Nu reuşea să intre nicăieri, că avea dosarul pătat.

ADAM : În chestia asta cu dosarul, să ştiţi că de multe ori s-a şi exagerat.

MANOLACHE : De acord, dar cazul lui era clar.

VICTOR *(fitil subţire)* : Că-şi vîrîse mîinile în bani, la Craiova, pînă la coate.

MANOLACHE *(marţial şi intransigent)*: Şi eu trec cu vederea orice, dar cînd e vorba de cinste...

ADAM : ...Nu mai încape discuţie. Aici nu mai stăm de vorbă.

MANOLACHE : Clar ! Vine, va să zică, la „Spaţiu". Bun. Nu stă bine şase luni, şi aflu într-o zi : cu Nacu e o istorie. N-a mai dat pe la serviciu de cinci zile. „Lăsaţi, fraţilor", zic, „de ce să-l daţi afară, să rămînă pe drumuri, că are nevastă şi copii ; îl iau în serviciu la mine..."

ADAM : Mai ales dacă-i şi capabil...

MANOLACHE *(„obiectiv")* : De capabil, e capabil, ticălosul.

VICTOR : Foarte capabil.

MANOLACHE : Şi totul era în ordine. Umbla toată ziua pe teren, n-auzeam nici o reclamaţie, eram foarte mulţumit.

ADAM : Înseamnă că are calităţi.

MANOLACHE : Nu neagă nimeni. Şi nu m-aş fi gîndit în viaţa mea că o s-ajung cu el la vreun conflict. Cînd dormeam mai liniştit, izbucneşte chestia cu primele. Nacu...

VICTOR : Aţîţat de Tacu...

MANOLACHE : Şi mai ales de Meicu, vine într-o zi la mine şi-mi zice : „Tovarăşe Manolache, m-aţi tăiat de la primă".

VICTOR : Ca să vedeţi ce obrăznicie.

MANOLACHE *(lui Victor)* : Acum cine vorbeşte ? Eu sau dumneata ?

VICTOR : Dumneavoastră.

ADAM : Chestiunea este însă — numai aşa, ca o curiozitate — de ce l-aţi tăiat ?

VICTOR : Aveţi dreptate, a fost o greşeală.

MANOLACHE : Să zicem. Dar să vedeţi — fiindcă dumneavoastră trebuie să cunoaşteţi totul — ce om e Nacu. Noi lucrăm la repartizări de apartamente. În postu' ăsta, vorba aia, stai pe-un scaun electric. Nu dai cui merită, sau dai cui n-are dreptul, nu e numai o greşeală socială, ai făcut una...

ADAM : ...politică.

MANOLACHE : Clar. Trebuie să fii cu ochii în patru, că, vorba aia, dacă ai greşit...

ADAM : Nu te mai scapă nici dumnezeu din cer.

MANOLACHE : Acu', eu ştiam că Nacu îmi poartă sîmbetele, şi eram atent. Mă pomenesc într-o zi cu o macioală.

ADAM : Cu cine ?

MANOLACHE : O nenorocită, una Miţi. Curăţică, dreptuţă, dar încolo, nimic.

VICTOR : Nepoata lui Nacu.

MANOLACHE : Vine şi el. Zice că aşa şi pe dincolo, c-o fi, c-o păţi, c-a terminat nu ştiu ce şcoală, că bate la maşină şi că s-o iau la mine la secretariat.

VICTOR : Eu v-am spus să nu vă băgaţi.

MANOLACHE : Zic : „Hai să-i astupăm gura lui Nacu", şi-am luat-o.

ADAM *(ca să nu existe dubiu)* : Miţi nu e Luiza...

MANOLACHE *(electrocutat)* : Nu... Nu... Alta.

VICTOR : Complet alta. Cu Luiza n-a fost nimic.

ADAM : Cum, nimic ? Nu e Luiza de pe Silvestru ?

MANOLACHE : Ba da, și a fost ceva, dar de altă natură.

ADAM : Din cîte sînt eu informat, o poveste neplăcută.

MANOLACHE *(dezolare și pocăință)* : Foarte.

ADAM *(lui Manolache)* : Se pare că dumneavoastră...

MANOLACHE : Eu ? *(Arătînd spre Victor, care a luat o poză smerită.)* El. *(Explicativ, lui Victor.)* Dumnealui, n-are rost să-i ascundem nimic. *(Lui Adam, zîmbet și scuză.)* Ce vreți ? Omul e om, și, vorba aia, mai calcă și pe de lături. Eu l-am prevenit : „Mă Victore, bagă-ți mințile în cap“ — că o cunoșteam : o exaltată. Acum, ce credeți că vrea ? Să-și lase omul nevasta și s-o ia pe dumneaei. Noroc că n-a aflat Eva.

ADAM : Nu bănuie nimic ?

VICTOR : Ferească dumnezeu.

MANOLACHE : Uitați ce scrisoare mi-a trimis nebuna aseară : „Tovarășe Manolache, după cum știți, am fost mutată...“ *(Explicații și „principii“.)* Trebuia. Cu morala nu te joci... *(Citind.)* „Sînt trei săptămîni de cînd încerc să am o întrevedere cu Victor, și nu reușesc...“

VICTOR : Ce, eu am timp de fleacuri ?

ADAM *(contaminat)* : Clar.

MANOLACHE *(citind)* : „Ieri a fost Eva la mine, ca să mă consoleze. Nu știa că omul care mi-a distrus viața e chiar domnul Victor“... etăcă, etăcă... Poftim... *(A lăsat scrisoarea pe masă. Victor soarbe din paharul gol.)*

ADAM : Limpede. Mai doriți apă ? Imediat.

VICTOR : Eu da, că, să vă spun drept, mi s-a cam uscat gura. *(Adam a ieșit.)*

MANOLACHE : Te-ai lămurit ?

VICTOR : Știe tot.

MANOLACHE : Chestia cu Luiza numai Meicu a turnat-o. *(A intrat Adam cu apa.)* Grozavă apă.

VICTOR : Strașnică.

MANOLACHE : Și, cum vă spuneam, acum intră pe fir Nacu. Prin Miți. *(Roman polițist, palpitant.)* Mă pomenesc într-o zi că vine Miți la mine cu altă macioală. „Că, să vedeți, tovarășe Manolache, că nu știți ce fată bună e, că n-are casă, că doarme pe unde apucă“, și că să-i dau eu o garsonieră. Zic : „Miți dragă, vezi-ți de treabă ; ce, de pictorițele dumitale îmi arde mie acum ?“

ADAM : Cînd stau atîția oameni în condiții...

MANOLACHE : Clar. Și dă-i și dă-i, că are o gură de m-a speriat, „că e păcat să nu încurajați arta, că e drăguță, că plînge toată ziua, și că...“ — să vedeți, că aici e frumos — „a cîștigat la Pronosport cinci mii de lei și că, dacă e nevoie pentru formalități...“ *(Revoltă, protest, indignare.)* Zic : „Miți, îți dai seama ce-ai spus ?“ Dar am simțit că nu e capul ei : capu' lui Nacu...

VICTOR : Și al lui Tacu...

MANOLACHE : Dar, mai ales, al lui Meicu. Că ăsta e un diabolic. Dumneavoastră habar n-aveți cum lucrează Meicu... Află cui i-a ieșit repartiția de apartament. Bun... Se duce la om și-i spune : „Vrei, neică, să ai casă ?“ „Vreau“, zice respectivul...

VICTOR : Că vrea toți.

MANOLACHE : „Atunci să facem ce trebuie, să nu dureze formele“. Și costă două mii, trei mii, cinci mii, după cum e cazul. Așa l-a lucrat pe Gheorghe Ispir, pe Angela Tudose, pe Niculae Plămădeală... că am declarațiile lor aici. *(„Documentele“ rămîn pe masă.)*

ADAM : Interesant. Foarte interesant...

MANOLACHE : Nu ? Și, cum spun, zice Miți : „Zău, dați-i casă, că e fată bună, și să vedeți ce talent are, că face din alea, cum le zice... cu foi de viță...“

VICTOR : Sărmăluțe...

MANOLACHE : Aș ! Nuduri. Dar, cum v-am spus, eu mi-am dat seama, numaidecît, că e pusă la cale de Nacu. Dar dacă refuz, înseamnă că o scap din mînă. Și pe ea, și pe el. Ia să mă fac că accept, să vedem pînă unde merge. Și-i zic lui Miți : „Spune-i să se ducă la Victor“.

VICTOR : La mine.

MANOLACHE : Și a venit. A dat banii, dar eu îi spusesem lui Victor : „Iei banii, îi pui într-un plic, și-i bagi într-un sertar, să fie corp delict...“ Asta a fost acum șase luni...

VICTOR : Și opt zile.

ADAM : Precis ?

MANOLACHE : Precis. Și de atunci, nimic, Alaltăieri după-masă, ba nu, mint, cu o zi înainte, mă văd cu Nacu. „Ce mai faci, tovarășe Manolache ?“ „Ce să fac ? Muncă“. Zice : „Ei, atunci să fii sănătos și să te gîndești“. *(Definitiv, ca un satîr.)* În clipa aia, m-am lămurit că banditul coace ceva.

ADAM : Și nu poți s-o negi, a copt-o bine.

MANOLACHE *(inocență și năpastă)* : Vă place ?

ADAM *(pe gînduri)* : Nu-mi place, nu-mi place deloc.

MANOLACHE : Va să zică, eu îl scot din noroi, și el umblă să mă omoare.

VICTOR : Că n-am făcut nimic. Plicul e în sertar. Poate să controleze oricine.

ADAM : Tovarăși, ce să vă spun ? E grav.

MANOLACHE : Ca să vedeți perfidie...

ADAM : Grav de tot.

MANOLACHE : Și nu m-ar durea, dacă m-aș ști cu ceva. Dar plicul...

VICTOR : E în sertar.

ADAM : Cît se poate de grav.

MANOLACHE : Fericirea este că pînă la ora asta, în afară de dumneavoastră, nu știe nimeni. *(A băgat capul pe ușă Clotilda.)*

CLOTILDA *(lui Adam)* : Te caută de la ziar.

ADAM : Mă iertați. *(A ieșit.)*

MANOLACHE *(fiere și vitriol)* : Ei, neică, acu' să te văz pe unde scoți cămașa.

VICTOR : Ce ne facem ?

MANOLACHE : „Ce ne facem ? Ce ne facem?“ Singura soluție: bagi mîna-n buzunar, zici : „Iartă-mă, portofel, că te insult“ și încerci să-l ungi. Fugi la C.E.C.

VICTOR : Nu, că am cotizațiile sindicale la mine.

MANOLACHE : Cît ?

VICTOR : Cinci mii.

MANOLACHE : N-ajunge. Ce să faci cu cinci mii ? N-ai auzit ? „E grav!“ Și pe urmă a adăugat : „Cît se poate de grav..."

VICTOR : Dumneavoastră n-aveți nimic ?

MANOLACHE : Eu am plicul...

VICTOR : Care ?

MANOLACHE : Ce întrebi ca un cretin ? Ăla de l-am pregătit să-l punem în sertar...

VICTOR : Să-i dăm zece ?

MANOLACHE : Nu e prea mult ?

VICTOR : Să încercăm cu șase ?

MANOLACHE : Prea puțin. Să-i dăm opt.

VICTOR : Opt îi ajunge, trăsni-l-ar dumnezeu de pîrlit. Cum îi dăm ?

MANOLACHE : Să-i punem pe masă, de la obraz, nu merge.

VICTOR : Să-i dăm în mînă, ca la doctor, cum să-i strecori cogeamite purcoiul ?

MANOLACHE : Stai. Ia plicul ăsta pe care l-a uitat la Eva. Vezi ce e înăuntru.

VICTOR *(deschizînd plicul lui Adam)* : Un articol.

MANOLACHE : Citește-l. Te pomenești că l-a și scris. Ce spune ?

VICTOR *(citind)* : „Istoria sumerienilor“.

MANOLACHE : Citește.

VICTOR *(citind repede)* : „Locuitorii trăiesc în case primitive...“

MANOLACHE : Auleu !

VICTOR : ...„În cămăruțe lipsite de lumină...“

MANOLACHE : Ai văzut ?

VICTOR : ...„Cîte cinci-șase într-o încăpere...“

MANOLACHE : Ne-am topit ! Să-i dăm zece.

VICTOR : ...„Și, totuși, o veche civilizație se dezvoltă în strînsă legătură cu Babilonul...“

MANOLACHE : Cu Babilonul ?

VICTOR *(citind mecanic, fără să înțeleagă)* : ...„Pe plăcuțe de argilă, cuneiformele consemnează o întreagă istorie, pe care abia acum o descifrează arheologii...“

MANOLACHE : Arheologii ? Ce te uiți așa la mine ? Ce, noi sîntem arheologi ? Dă alea cinci încoace, să scoatem două afară, care va să zică, trei, și cu cinci din plic, opt. *(A băgat două mii de lei în buzunar.)* Bagă-i plicu-n plic, lipește, și zi că n-a fost nimic.

VICTOR *(în timp ce face operația)* : Și credeți c-o să-și dea seama ?

MANOLACHE : Păi ce, el nu știe că plicul ăsta, al lui, a stat azi-noapte la Eva ?

VICTOR : Aveți dreptate. Ah, Tacule, îmi pici tu în mînă, ne socotim noi. *(A intrat Adam.)*

ADAM *(după o scurtă pauză, necontenit pe gînduri)* : Neplăcută poveste, ce să-i faci !

MANOLACHE *(decepție în fața prăbușirii condiției umane)* : Ca să vedeți pînă unde poate să meargă ticăloșia omului...

ADAM : Complicații... complicații serioase.

MANOLACHE : Acu', ce s-o mai lungim, că v-am răpit și așa prea multă vreme.

VICTOR : E totuși atît de bine să știi că ai undeva un prieten...

MANOLACHE : O ușă unde să bați. Hai, Victore, să mergem, să-l lăsăm pe dumnealui, că nici cu scrisul ăsta nu-i ușor.

VICTOR : Așa încît vă salut, și să știți că Eva o să se bucure că v-am cunoscut.

MANOLACHE : Mai ales că ducea grija plicului. Știți, să nu se piardă.

ADAM : Mulțumesc, mi-ați făcut un mare serviciu.

VICTOR : Vai, orișicînd, dacă-l mai pierdeți o dată, că noi...

MANOLACHE : Respectele mele.

VICTOR : Să trăiți. *(Au ieșit. După o scurtă pauză a intrat Clotilda.)*

CLOTILDA : Nu vrei să mănînci ceva? Că n-ai pus nimic în gură...

ADAM : Nu mi-e foame. Ce nemernici...

CLOTILDA : Cine ?

ADAM : Și ce tragedie...

CLOTILDA : Cum ?

ADAM : Ce dramă... O femeie tînără, frumoasă, de o rară gingășie...

CLOTILDA : Am înțeles.

ADAM : ... pe mîna cui să încapă...

CLOTILDA *(securea implacabilă a prozei cotidiene) :* Dumneata bați cîmpii și „Editura" a telefonat iar că, dacă nu trimiți pînă mîine dimineață corectura, îți bagă „Sumerienii" pe gît.

ADAM : Așa a spus ?

CLOTILDA : Așa.

ADAM : Cine ?

CLOTILDA : Păun.

ADAM *(decolare în vis) :* Gîndește-te, madam Clotilda, fă un efort de fantezie și imaginează-ți o femeie, întruchipare a tuturor virtuților, condamnată să suporte jugul unei vieți de abdicări și umilințe în tovărășia unui borfaș... I-ai văzut ?

CLOTILDA : De unde sînt ?

ADAM : De la „Spațiu". De la Spațiul locativ... *(Scandîndu-le numele cu un dispreț suveran.)* Manolache și Victor. Victor e dumnealui, soțul. Pînă azi-noapte îl credeam doar o ființă detestabilă. Vorbesc, în plan moral. M-am lămurit : un pungaș. Ce catastrofă... Închid ochii și o văd...

CLOTILDA : Mai bine deschide ochii și așază-te la birou.

ADAM : Mi-o imaginez în clipa asta...

CLOTILDA *(goarna destinului) :* Corectura !

ADAM : Ești prozaică, madam Clotilda, respinsă de reverie și de starea de grație a poeziei. *(A băgat capul pe ușă Actorul.)* Ecce homo ! Intră, Actorule, iată omul care-mi trebuie. *(Actorul a intrat, are în mînă un ghiveci cu o singură floare.)*

ADAM : Ce-i asta ?

ACTORUL : În semn de omagiu. Aceluia care știe să prețuiască arta...

ADAM *(arătîndu-i-l Clotildei) :* Uite-te bine la el, ține-l minte : un geniu !

CLOTILDA *(numai dubii) :* Să dea dumnezeu ! *(A ieșit.)*

ACTORUL : Sper că n-am picat prost.

ADAM : Dimpotrivă.

ACTORUL : Și cînd te gîndești că era cît p-aci să nu nimeresc. Azi-noapte, cînd te-am adus, nici eu nu mă țineam prea bine.

ADAM : Ce noapte... Uite, vreau să-ți fac o mărturisire, pe care nu știu dacă o s-o crezi.

ACTORUL : Cred.

ADAM : Am dus pînă acum o existență modestă și sobră, viață de corector. Știi cum îmi spun la ziar colegii ? „Pustnicul". Și, deodată, această noapte de vis... *(Scurtă pauză.)* Ai văzut-o...

ACTORUL : O fi plecat ?

ADAM : A plecat.

ACTORUL : De unde știi ?

ADAM : A fost bărbatul ei aici.

ACTORUL *(panică) :* Aoleu ! A aflat c-ați stat de vorbă ?

ADAM : I-a spus ea.

ACTORUL : A făcut scandal ?

ADAM : Nu, destul de civilizat. Păcat că e escroc.

ACTORUL : Cum escroc ?

ADAM : Escroc. Și, ai băgat de seamă, aseară, cu ei la masă mai era unul, șeful lui : tartorul escrocilor.

ACTORUL : Cum ai aflat ?

ADAM : De la ei... Dar gîndește-te la altceva, la tragedia femeii obligate să-și ducă viața lîngă un asemenea individ imund... Ce destin...

ACTORUL : Și de ce-a venit ?

ADAM : Să-mi aducă plicul ăsta. L-a luat Eva aseară din greșeală... Era foarte tulburată. Acum e la cabană... Închid ochii și o văd... Vîntul zgîlțîie bîrnele vechi...

ACTORUL : În august ?...

ADAM : Cabaniera a făcut focul... aruncă buștenii în cămin. Într-un colț, un sas bătrîn cîntă la țiteră o veche romanță... Ea stă cu ochii ațintiți la jar și visează... *(„Contrastul blestemat".)* Ea visează, iar eu nici nu mă gîndesc la dezastrele ei, n-am răgazul.

ACTORUL : De ce ?

ADAM : Fiindcă trebuie să mă așez la birou și să fac urgent corectura la „Istoria sumerienilor"...

ACTORUL *(ridicîndu-se de plecare) :* Înseamnă că am picat prost.

ADAM : Stai, nu mă lăsa singur.

ACTORUL : Trebuie să faci corectura.

ADAM : Nu-mi aduce aminte... Lumea asta are niște rigori îngrozitoare, Actorule... Ea se gîndește la mine... Eu...

ACTORUL : ...te gîndești la ea.

ADAM : Și nu pot pleca acolo, la ora douăsprezece fără cinci noaptea, din motive economice lesne de înțeles, și fiindcă în fața mea stă corectura asta, ca un cuțit de ghilotină.

ACTORUL : Te plîng. *(A băgat mîna în buzunar și a început să numere niște bani.)*

ADAM : Ce faci acolo ?

ACTORUL : Revăd rezervele interne. Două sute doi lei. *(Împingîndu-i banii pe masă.)* Dacă-ți pot fi de folos, îți stau la dispoziție.

ADAM : Ești un înger, Actorule.

ACTORUL : Lăsați...

ADAM : Și dacă nu pot primi ofranda, sînt în schimb emoționat. Și fericit. Și știi de ce ? Fiindcă am descoperit în tine un om. In timp ce tu, care mă cunoști de azi-noapte, ești în stare să-mi dai ultimul tău ban, bunul meu prieten Păun îmi trimite vorbă că, dacă nu termin pînă mîine dimineață corectura, îmi vîră „Sumerienii“ pe gît. Auzi cum îmi vorbește ? *(Își pipăie obrazul și constată dezolat că e nebărbierit.)* Actorule, vrei să-mi faci un serviciu ?

ACTORUL : La dispoziție.

ADAM : Un drum pentru mine. Te superi ?

ACTORUL *(replică din nu știu ce tragedie nejucată) :* Nu mă supăr decît atunci cînd văd omul umilit de om.

ADAM : Perfect ! *(Ia o hîrtie și scrie febril, cu glas tare) :* „22 august 1960". Ce oră e ? Șapte... „Ora șapte... Fostul meu dragă Păun... Îți scriu fiindcă nu vreau să-ți mai vorbesc. Îți trimit înapoi textul «Sumerienilor», pe care nu-l mai corectez. Nu te salut. Adam Vintilă“. *(Actorului, în sfîrșit răcorit.)* Iei plicul cu biletul ăsta și-l duci la „Editură“. Adresa e pe plic.

ACTORUL : Și mă întorc ?

ADAM : Imediat.

ACTORUL : Fulger. *(S-a îndreptat grăbit spre ușă, s-a oprit.)*

ADAM : Ce e ?

ACTORUL : Mă gîndesc : mînia e totuși un sfetnic prost. Mîine n-o să-ți pară rău ?

ADAM : N-am regretat niciodată nimic din ceea ce am făcut pentru salvarea demnității mele.

ACTORUL : Ai luat un aconto.

ADAM : O să-l dau înapoi.

ACTORUL : Iată un gest care mă indispune. *(Revenind spre mijlocul camerei.)* În definitiv, cîte pagini sînt „Sumerienii“ ăștia ?

ADAM : Optzeci.

ACTORUL : Dacă ne așezăm amîndoi la lucru, în trei ore am terminat.

ADAM : Știi să faci corectură ?

ACTORUL : În viața asta, numai popă n-am fost.

ADAM *(entuziasm convins) :* Actorule, ești o minune a înțelepciunii. Ascute creioanele, mă duc să fac cafele. *(Adam a ieșit, Actorul a ascuțit cîteva creioane, a luat cuțitul de tăiat hîrtie, a deschis plicul, a tras afară manuscrisul și plicul cu bani ; a încremenit cu teancul de bancnote în mînă. Începe să numere febril. Se uită din cînd în cînd spre ușă, a terminat de numărat banii, a băgat banii în plicul mic, l-a pus sub plicul mare ; a intrat Adam cu ceștile de cafea.)* Le-am făcut tari și amare, ca să ne țină. Ce te uiți așa la mine ?

ACTORUL : Ascultă, Adame, noi ne cunoaștem numai de azi-noapte, nu ?

ADAM : Îndeajuns ca să te prețuiesc.

ACTORUL : Vreau să te întreb ceva.

ADAM : Întreabă-mă.

ACTORUL : Tu, în general, minți ?

ADAM : Nu.

ACTORUL : Pe cuvîntul tău de onoare ?

ADAM : Pe cuvîntul meu de onoare.

ACTORUL : Pe cuvîntul tău de onoare că, atunci cînd îți dai cuvîntul de onoare, nu minți ?

ADAM : Pe cuvîntul meu de onoare.

ACTORUL : Curios.

ADAM : De ce ?

ACTORUL : Cîți bani ai tu în casă ?

ADAM : Total general ?

ACTORUL : Total general.

ADAM *(numărînd) :* O sută șaizeci și șase. Și chenzina e tocmai vineri.

ACTORUL : Ascultă, Adame, ce-ai spune dacă ți-aș anunța : sînt informat că în această cameră există suma de lei opt mii ?

ADAM : Că ești nebun, și eu și mai nebun dacă umblu cu tine de azi-noapte și n-am observat.

ACTORUL *(a dat plicul deoparte, ca un scamator, banii inundă masa):* Voilà !

ADAM *(trăsnit) :* Ce-i asta ?

ACTORUL : Bani.

ADAM : I-ai furat.

ACTORUL : Eu ?

ADAM : Sînt falși.

ACTORUL : Sînt buni.

ADAM : De unde ?

ACTORUL : I-am găsit aici în cameră.

ADAM : Imposibil.

ACTORUL : In plic.

ADAM : În plic ?

ACTORUL : În plicul din plic. În plicul cu textul „Sumerienilor".

ADAM : Stai, că înnebunesc. Plicul ăsta l-am luat eu cu mîna mea, aseară, de la „Editură". Am controlat : „Istoria sumerienilor", capitolul patru.

ACTORUL *(verificînd şi el manuscrisul) :* Capitolul patru, corespunde. Şi în plic, nici un ban ?

ADAM : Ce să caute banii în plic ?

ACTORUL : Plata pentru corectură.

ADAM : Opt mii ? Toată corectura e o mie patru sute, din care jumătate am şi încasat. *(Recapitulînd în continuare.)* Pe urmă, de la „Editură", cu plicul în mînă, m-am dus la restaurant. Aici, din greşeală, l-a luat Eva... Era atît de tulburată...

ACTORUL *(„Evrika") :* Atunci e simplu : banii ţi i-a băgat ea în plic.

ADAM : Eva ? De ce să-mi dea Eva bani ?

ACTORUL : Ai noroc la femei.

ADAM : Actorule, nu glumi, simt că înnebunesc. De ce să-mi dea mie Eva bani ?

ACTORUL : Femeie subţire, şi-a dat seama că nu o duci strălucit...

ADAM *(strigînd) :* Opt mii de lei ?

ACTORUL : Şi de ce ţipi ? Ţi-a dat, nu ţi-a luat. Într-adevăr, recunosc, e cam mult.

ADAM : Or fi banii ei de concediu.

ACTORUL : Chiar şi aşa şi e exagerat.

ADAM : Oricum ar fi, banii trebuie daţi înapoi.

ACTORUL : Urgent.

ADAM : Da, dar cui ?

ACTORUL : Are un bărbat. Cum îl cheamă ?

ADAM : Victor.

ACTORUL : Şi mai cum ?

ADAM : Nu ştiu.

ACTORUL : Unde stă ?

ADAM : Nu ştiu.

ACTORUL : Unde lucrează ?

ADAM : La „Spaţiu".

ACTORUL : Ce face acolo ?

ADAM : Fură.

ACTORUL : Mult ?

ADAM : Nu mult, dar des.

ACTORUL : În ce raion ?

ADAM : Nu ştiu.

ACTORUL : Dragul meu, destinul te persecută ; trebuie să opreşti banii.

ADAM : Şi ce să fac cu ei ?

ACTORUL : Îi bem. Dar ia stai... O adresă avem totuşi.

ADAM : Care ?

ACTORUL : Cabana...

ADAM : ...„Ciuta". Actorule, eşti un geniu.

ACTORUL : Iar ? Ce facem ?

ADAM : Plecăm la cabană.

ACTORUL : Cînd ?

ADAM : Imediat. Cîţi bani ai spus că ai ?

ACTORUL : Total general : două sute doi lei.

ADAM : Şi cu o sută şaizeci şi şase ?

ACTORUL : Trei sute şaizeci şi opt.

ADAM *(întinzîndu-i banii) :* Perfect. Casa la tine. *(Strigînd.)* Madam Clotilda... Madam Clotilda... *(A intrat, alarmată, surprinsă, Clotilda.)* Unde-i Gică ?

CLOTILDA : La bucătărie.

ADAM : Ia plicul şi scrisoarea asta şi să le ducă la „Editură"... Stai ! Rucsacul !

CLOTILDA : Da' ce faci, pleci ?

ADAM : Nu pune întrebări inutile. *(Actorului.)* Trecem pe la tine pe-acasă, să-ţi iei...

ACTORUL : Nu e nevoie : eu, dimineaţa cînd plec, iau totul cu mine...

ADAM : Perfect ! Deci, schimburi în dublu exemplar, madam Clotilda, aparatul de ras, săpunul, pămătuful, peria de dinţi, pasta, şi roagă-l pe Gică să-mi împrumute rucsacul lui.

CLOTILDA *(fără nici o nădejde) :* Şi corectura ?

ADAM : Am isprăvit, am demisionat. Nu mai corectez erori tipografice. Umane. *(Către Clotilda, cu un mic glob pămîntesc în mînă.)* Vezi dumneata acest glob ?

CLOTILDA : Îl văz.

ADAM : E al meu.

CLOTILDA : Al dumitale, că nu ţi l-a luat nimeni.

ADAM : Nu ăsta. *(Bătînd cu piciorul în duşumea.)* Ăsta. Cu tot universul care-l înconjoară, pînă la galaxiile cele mai îndepărtate şi unde va ajunge într-o zi demnitatea umană... Unde locuieşti, madam Clotilda ?

CLOTILDA : Ghiocei, 3 !

ADAM : Eroare ! Mentalitatea lui Manolache. D-asta fură la „Spaţiu". Într-o suburbie a Universului.

CLOTILDA : Fură şi el unde poate.

ADAM : Da, dar ştii de ce ? Din vina cui ? *(Năprasnic.)* A dumitale.

CLOTILDA : A mea ?

ADAM : Ştii tu, Actorule, cum îmi reprezint eu lumea ? Un vast tribunal în care sîntem toţi, deopotrivă, judecători şi inculpaţi. *(E la birou şi sună dintr-un clopoţel ca un preşedinte de curte.)* „Ai furat ?" *(A trecut în faţa biroului, în „boxă".)* „Am furat". *(Din nou la birou.)* „De ce ?" *(În „boxă".)* „Fiindcă n-ai vegheat". *(La locul celor ce judecă.)* Eu veghez !

CLOTILDA : Domnu' Adam, nu te supăra, ai înnebunit.

ADAM : Exact !

CLOTILDA : De cînd ?

ADAM : De cînd am fost izgonit din Paradis. Spune-mi, ţi-ai pus vreodată problema ce a devenit Paradisul după izgonirea Omului ? O planetă părăsită şi dezolată. A sosit, în sfîrşit, momentul să-l repopulăm. Cu oameni. Primii oameni adevăraţi ai lumii. Madam Clotilda, înţelege, eu nu pot sta aici, cu nasul în corectură, cînd, undeva, o fiinţă se zbate, în nevoie, sub ghilotina atîtor nefericiri. Eu am răspundere.

ACTORUL : Şi eu !

ADAM : Şi el. Amîndoi, toată lumea. *(Clotilda a ieşit ; Adam a băgat în buzunar plicul cu bani, a deschis dulapul, scoate lucruri pe care le înfundă în rucsac ; a intrat Clotilda cu celălalt sac de călătorie ; Adam îl umple şi pe acesta.)*

CLOTILDA *(dezarmată)* : La ce oră pleacă trenul ?

ADAM : La douăsprezece fără cinci.

CLOTILDA : Păi, nu e nici opt.

ACTORUL : Ceasornicul dumitale e demodat; respectă mişcarea astrelor. *(Patetic.)* E ora plecării !

CLOTILDA : Ce-o să faceţi atîtea ceasuri în gară ?

ACTORUL : Ce-o să facem ? Dar ce e mai frumos pe lumea asta decît o gară ? *(Inspirat.)* Trenuri, oameni, batiste, lacrimi, sfaturi, nu scoate capul pe fereastră, pericoloso sporgersi... Şi mai e şi un restaurant, unde aştepţi...

CLOTILDA : Pe cine ?

ACTORUL : Pe nimeni. Hai, Adame.

CLOTILDA : Dacă te caută de la „Editură" ?

ACTORUL : Am plecat.

CLOTILDA : Unde ?

ADAM : În neant.

CLOTILDA : De la ziar ?

ADAM : De la ziar sînt în concediu. Dacă întreabă totuşi, sînt la cabană, la „Ciuta".

CLOTILDA : Ce-i acolo ?

ADAM : Nu „ce". „Cine" e acolo ?

ACTORUL : Aceasta e întrebarea.

CLOTILDA : Cine ?

ADAM *(simplu, fără nici o emfază)* : Visul. Visul pe care l-ai visat o viaţă întreagă cu ochii închişi, cu o înfrigurare pătimaşă şi îndîrjită. Visul care ţi-a mîngîiat nopţile de adolescent întîrziat şi niţel ridicol... Visul... Hai, Actorule ! *(Dar s-a oprit în prag.)* Dar stai : e ora opt !

ACTORUL : Ora gongului !

ADAM : Ora cînd se aprind luminile rampei.

ACTORUL : Cînd sala freamătă de oameni, iar tu, sub grimă, în spatele cortinei, aştepţi secunda de emoţie şi de elevaţie... Ce jucăm astă-seară?

ADAM : „Visul unei nopţi de vară"...

ACTORUL : Exclus, e comedie, o detest.

ADAM : Te rog, de dragul meu, să auzim, să auzim : Puck !

ACTORUL *(intrînd în pielea personajului)* : „Da, sînt vagabondul nopţilor de vară ce trece prin casele oamenilor ca o fantomă a surîsului. Cîteodată, înspăimînt o cumătră căreia i s-a tăiat laptele în oală... Altă dată, dau unei fecioare visul nopţii de nuntă, unui zgîrcit, spaima că i-au dispărut comorile, unui gelos, coşmarul că şi-a prins nevasta. Dar totdeauna şi pretutindeni, năzui spre fericire..." La revedere, madam Clotilda.

ADAM *(ieşind)* : Rămîi cu bine !...

(Au ieşit. Clotilda a rămas perplexă în mijlocul camerei, începe să pună ordine în balamucul odăii ; o bătaie în uşă şi intră trei bărbaţi cu feţe lungi şi funerare.)

MEICU : Tovarăşul Vintilă aici locuieşte ?

CLOTILDA : Aici.

NACU : Fii bună şi spune-i că am vrea să-i vorbim.

CLOTILDA : Dumneavoastră de unde sînteţi ? De la „Editură"?

MEICU : Nu.

CLOTILDA : De la ziar ?

NACU : Nu.

CLOTILDA : De la „Spaţiu"?

TACU : De ce de la „Spaţiu"?

CLOTILDA : Că au mai fost doi tovarăşi de la „Spaţiu" astăzi.

MEICU : Serios ? Cine ?

CLOTILDA : Manolache şi Victor.

MEICU *(după ce a schimbat o privire plină de semnificaţii cu ceilalţi)* : Interesant.

NACU : Foarte interesant.

TACU : Vrei să fii bună să-l chemi ?

CLOTILDA : Păi, de unde să-l iau dacă e plecat ?

MEICU : A plecat ?

CLOTILDA : Sigur.

NACU : Unde ?

CLOTILDA : A plecat din Bucureşti.

TACU : Ce vorbeşti, care va să zică a plecat...

CLOTILDA : Da... la cabană, la „Ciuta". *(Trei priviri încrucişate, ca trei săbii.)*

MEICU : Ehe...

CLOTILDA : Ce „ehe"? N-are și el dreptul, după un an de zile de muncă, să se odihnească ?

MEICU : Cum să nu.

NACU : E normal.

TACU : Care va să zică, la cabană...

CLOTILDA : La „Ciuta"...

MEICU : Noroc, tovarășă.

NACU : Noroc... *(Și au ieșit, la fel de sumbri și la fel de funerari.)*

CLOTILDA : Noroc ! *(După o clipă de cugetare adîncă.)* Ca să vezi... Doisprezece ani nu-l caută nimeni. Nici o scrisoare, nici o telegramă, nici o citație, nimic. Și într-o singură zi, tot balamucul ăsta. Aoleu, Adame, Adame, cauți paradisul... Tare mi-e frică să n-ajungi în iad.

Și, în timp ce începe să-i adune lucrurile, cade

CORTINA

ACTUL III

Cabana „Ciuta", la cota 1700. Odaia de jos, cu tavanul din bîrne afumate. Trei măsuțe cu scaune confortabile, tejgheaua în spatele căreia odihnesc, pe polițe, sticle cu băuturi. O scară de lemn, cu cîteva trepte, duce spre odăile de culcare. Sub scară, o ușă ce dă spre singura cameră de dormit de la parter. O măsuță cu un aparat de radio. Pe pereți, obișnuitele afișe de turism. În prim-plan, spre rampă, terasa cu două șezlonguri. Se poate ieși din cabană și prin terasă. La ridicarea cortinei, o singură masă ocupată. Cabaniera a adus o sticlă de suc și a ieșit.

MANOLACHE : I-am dat plicul, ne-a mulțumit...

VICTOR : Ne-a servit o cafea...

MANOLACHE : I-am mulțumit. Un om admirabil.

VICTOR : N-ai exagerat deloc.

MANOLACHE : Dar să-ți povestesc altceva. Plecăm de la Adam. Bun. Pe cine crezi că zărim la capul lui 23, cu ochii după tabla străzii ?

EVA : Pe cine ?

MANOLACHE : N-o să-ți dea prin cap : Nacu !

VICTOR : ...Tacu !

MANOLACHE : Și, în primul rînd : Meicu !

EVA : Ce căutau acolo ? Unde se duceau ?

MANOLACHE : Clar ! La Adam. Păi, ce-ți închipui, se astîmpără Meicu ?

EVA : Dar, în definitiv, ce vor oamenii ăștia ?

MANOLACHE : Ce vor ? Vor, că se simt cu musca pe căciulă, asta vor. Și că s-a strîns funia la par. Eu i-am mirosit de mult.

VICTOR : Și eu.

MANOLACHE : Și el. Cînd și-au dat seama că sînt pe urmele lor, ce și-au zis ? „S-o luăm noi înainte." S-au dus la ziar, au turnat ce le-a venit la gură, și-au pornit ancheta. Ieri, iar pe capul lui. D-asta îți spun : e bine să fim la București, toți.

EVA : Care „toți" ?

MANOLACHE : Eu, Victor, dumneata...

EVA : Eu ? De ce ?

VICTOR : D-aia : că m-am însurat cu o cretină.

MANOLACHE *(admonestare „pedagogică")* : Victor, te rog !

EVA : Lăsați, sînt obișnuită.

MANOLACHE : Iar dumneata, Eva, nu fi superficială, nu minimaliza.

VICTOR : Asta e: minimalizează ; toată viața numai asta a făcut : a minimalizat.

MANOLACHE : Iar începi ?

VICTOR : Mă rog ; tac.

EVA : Spuneți că l-ați văzut pe Adam...

MANOLACHE : Văzut, dar una e dacă mă vede pe mine, și alta e dacă te vede pe dumneata. *(Subtilitate și „diplomație".)* Dacă, în cursul anchetei, cere oarecare date, nu e mai bine să le capete de la noi, și nu de la ei ?

VICTOR : Și nu e mai bine să le capete de la tine, și nu de la noi ? Așa că, ce s-o mai lungim, fă-ți bagajele, și hai !

MANOLACHE : Stai. Pînă diseară e vreme. Unde spuneai că vrei să te duci ?

EVA : Pe Vatra Susaiului...

MANOLACHE : Foarte bine. Du-te, umblă, distrează-te...

VICTOR : Că de vacanță îmi arde mie.

MANOLACHE *(lui Victor)* : Gata ! *(Evei.)* Pînă la prînz ești înapoi, nu ?

EVA : Sigur.

MANOLACHE : Foarte bine... Și nu te uita la ce spune el, că, nu e așa ?, important e nu ce zice omul, ci... vorba aia...

EVA : Am plecat. *(Și a ieșit.)*

MANOLACHE : Mare mitocan ești, domnule...

VICTOR : De ce, tovarășe director ?

MANOLACHE : Ce să mai vorbim ?... Cînd ai lîngă dumneata o asemenea femeie, nu e permis, înțelegi, nu e permis... Dar, hai, și să nu mai pierdem vremea. Undițele le-ai luat ?

VICTOR : Luat.

MANOLACHE : Mulinetele ?

VICTOR : Aici.

MANOLACHE : Rîme ?

VICTOR : Tot.

MANOLACHE : Numai de-am prinde ceva...

VICTOR : Vai de mine, tovarășe director, dumneavoastră să nu prindeți ! Eu, se poate. Dar dumneavoastră... Numai să fie peștii...

MANOLACHE : ...oameni de-nțeles. Hai.

(Și au ieșit prin terasă. Cabaniera a strîns masa, a dat drumul aparatului de radio ; o scurtă pauză și intră Adam. În urma lui, cu o figură de mucenic, Actorul.)

ADAM : Bună ziua !

CABANIERA : Bună ziua.

ADAM : Aici e cabana „Ciuta" ?...

CABANIERA : Cabana „Ciuta", sicher.

ACTORUL *(somație)* : Lista călătorilor!

CABANIERA *(luată repede)* : Lista călătorilor ? Sofort ! *(Consultînd un registru.)* Eine Dame...

ACTORUL : Eine Dame. Perfect. Numele ?

CABANIERA : Eva Pandelea, aus Bucarest.

ACTORUL : Corespunde. E în regulă.

ADAM : Putem mînca ceva ?

CABANIERA : Sicher : à la carte, menu... Zalat, borș ardelenesc, papricaș...

ADAM *(expresie a fericirii, Actorului)* : Poți să-ți mai dorești ceva ?

ACTORUL *(martir)* : Da : un pat.

CABANIERA : Aveți repartiție ?

ADAM : Nu.

CABANIERA : Atunci e unmöglich. Ohne repartiție nu se poate.

ACTORUL *(trăsnetele lui Wottan)* : Warum ?

CABANIERA : Fiindcă trebuie.

ACTORUL : Și cine n-are repartiție să piară în creierul munților, devorat de lupi ?

CABANIERA *(început de intimidare)* : Bei uns nu există lupi.

ACTORUL : Serios ? Va să zică, dumneata negi fauna Romîniei ? *(Lui Adam, morgă și „condescendență".)* Kommen Sie, Genosse Minister ! *(Cabanierei, cu toate subînțelesurile.)* Aici e cabana „Ciuta", nu ?

CABANIERA *(mecanic, profesional)* : ...Așezată într-o poziție pitorească, pe versantul de apus al masivului Crestatu, tausend sieben hundert Metter, sporturi de iarnă, patinaj, schi, bob...

ACTORUL : ...und so weiter. Kommen Sie, Genosse Minister !

CABANIERA : Moment, pentru o noapte ați spus ?

ADAM : O singură noapte.

CABANIERA : Pentru o noapte se poate. Nehmen Sie Platz. *(A ieșit, a reintrat cu un braț de așternuturi.)* Sofort ! *(A urcat.)*

ADAM : Ce-o să spună cînd ne-o vedea ?

ACTORUL : Ne întoarce spatele...

ADAM : Eu cred că cel mai bun lucru ar fi să-i spun...

ACTORUL : Fals !

ADAM : Dar dacă îmi răspunde ?...

ACTORUL : Mă las jupuit de viu.

ADAM : Bine, dar am eu dreptul...

ACTORUL : N-ai !

ADAM : Urmează că...

ACTORUL : Toată noaptea în tren numai asta ți-am explicat : depinde cu ce începi...

ADAM : Atunci nu-i spun nimic și îi dau...

ACTORUL : Dimpotrivă ! Spune-i tot și dă-i pe urmă. *(Scurtă pauză.)* Ascultă, Adame, nu vrei să mă lași pe mine ?

ADAM : Și tu cum ai începe ?

ACTORUL : Nu știu, depinde de ce spune ea.

CABANIERA *(din capul scării)* : Poftiți, bitte sehr...

ACTORUL *(în timp ce urcă)* : Danke sehr... Noroc de nemțeasca mea, că altfel erai pierdut. *(Au ieșit, Cabaniera a coborît cu buletinele noilor veniți, pune ordine în scriptele ei ; intră prăfuiți, zdrobiți de oboseală, Nacu, Tacu și Meicu.)*

MEICU : Bogdaproste c-am ajuns.

TACU : Ziceam că mor în drum.

NACU : Ideea ta, să lăsăm mașina jos.

MEICU : Gălăgie mică ! *(Cabanierei.)* Tovarășă, acu' dacă ne dai nouă o bere rece, să scîrțîie, și un mizilic, nu mai avem nici o pretenție. *(Confidențial și satisfăcut.)* Frați meseriași, e bine.

NACU : E bine ? De ce e bine ?

MEICU *(dispreț pontifical)* : Fiindcă ești tu băiat deștept.

NACU : Ce-ai cu mine, nene Nae, de ce mă insulți întruna ?

MEICU : Nu eu : natura. Noroc și sărbători naționale fericite, strașnică bere. Care va să zică, noi stăm la București și ne topim pe caniculă, și coana Eva la vilegiatură cu intimatul.

NACU : Dar el o fi aici ?

TACU : Dacă nu e aici ?

NACU *(lui Meicu)* : Dumneata ce zici ?

MEICU *(siguranță și mister)* : De, știu și eu...

NACU : Și coana Eva, ce poamă...

TACU : Eu o știam de mult...

NACU : Dar aici, taie-mă, omoară-mă, nu e capul ei.

TACU : Al cui ?

NACU *(certitudine veche)* : Manolache.

TACU : Sfînt ! Și l-ai văzut pe Adam ăsta, ce pîrlit ? În ce mizerie stă ? Ca să vezi cine ne judecă.

NACU : Și ne face nouă morală.

TACU : De cine tremuri...

NACU : Și cui trebuie să-i dai socoteală. *(Lui Meicu.)* Dumneata ce spui ?

MEICU *(superior și absolut)* : Că ardeți gazul de pomană.

NACU : De ce ?

MEICU : Că n-aveți simțul concretului.

TACU : Din ce punct de vedere ?

MEICU : Că vorbiți să n-adormiți.

TACU *(lui Nacu)* : Nu mai întreba de ce, că iar ne insultă.

MEICU *(explicîndu-se, în sfîrșit)* : Ce importanță are că e un pîrlit ? Are el pîinea și cuțitul ? Are ! Poate să te facă el pe tine să joci tontoroiul în fața lui ? Poate ! Ești în stare să-l întorci, să joace el ? Aici e chestiunea, asta-i figura, acolo să te văd... Restul, frați meseriași, sînt aiureli și tiriboambe. *(Vin grăbiți, prin terasă, Manolache și Victor.)*

MANOLACHE : L-ai văzut tu pe Adam ?

VICTOR : Cu rucsacul în spate, și alt amărît după el.

MANOLACHE : Ai vedenii.

VICTOR : Jur. *(Au intrat în cabană și dau cu ochii de cei trei.)*

MANOLACHE *(surpriză controlată)* : Ia te uită, lume nouă. Ce-i cu tine, Meicule ?

MEICU : În trecere, tovarășe director...

MANOLACHE *(regăsit)* : Tot poporul. Ce-i cu tine, Tacule ?

TACU : În trecere, tovarășe director.

(Victor îi vorbește încet Cabanierei și-i comunică, din gesturi, lui Manolache știrea : exact. Adam e sus și doarme.)

MANOLACHE : Și Nacu. Cum s-ar zice, „terenul“... pe teren...

NACU : Dumneavoastră... permanent ?

MANOLACHE : Tot în trecere, Nacule...

TACU : Cu familia ?

MANOLACHE : Nu, cu prietenii... Cu tovarășul Victor, cu Eva, cu prietenul nostru Adam... Cred că-l cunoașteți...

MEICU : Nu, tovarășe director.

MANOLACHE : Nu-l cunoști pe Adam, Meicule ?

MEICU : Nu-l cunosc, tovarășe director. Personal nu-l cunosc...

MANOLACHE *(supoziție, scrutare și amenințări obscure)* : Atunci, probabil că-l cunosc alții. Ce spui acum, Meicule, ești mulțumit ?

MEICU : Cu ce ?

MANOLACHE : Lasă că știi tu foarte bine la ce mă refer. Ce ziceai ? Că mă dărîmi. Pe mine, Meicule ?...

MEICU : Să mă trăsnească dumnezeu, dacă știu la ce faceți aluzie.

MANOLACHE : Ideea. Ideea a cui a fost ?

MEICU : Ce idee ?

MANOLACHE : A ta, Meicule ? Ori, poate, a tovarășului Tacu ? *(Ironie distructivă.)* Sau te pomenești că Nacu ? *(Către Cabanieră.)* Tovarășă, cinci coniacuri. Hai, că dacă stăm prietenește asupra unui pahar de coniac, măcar acum să ne spunem, unul altuia, adevărul, că, vorba aia, cuțitul în spate l-ați vîrît. Numai că, vezi, Meicule, eu am spinarea tare, și se rupe cuțitul. *(Lamă de stilet.)* Ideea, ideea să se ducă la ziar, să toarne, și să pornească ancheta, a cui a fost ?

MEICU : La ziar ? Noi, la ziar ? Cum puteți spune una ca asta, tovarășe director ? Păi, dacă îl prindeți pe unul dintre noi c-a făcut gestul ăsta...

MANOLACHE *(nu dubii : convingere)* : N-a făcut ?

MEICU : ...îl strîng de gît cu mîinile mele.

MANOLACHE *(cumplit)* : Meicule !

MEICU : Tovarășe director, dumneavoastră nu ne cunoașteți de ieri, d-alaltăieri. C-a fost între noi ce-a fost, mă rog : a fost. Dar cum o să mă duc eu la ziar ?! Spuneți că e aici, chemați-l și întrebați-l dacă ne-a văzut în viața lui.

VICTOR : Atunci i-ați scris.

MEICU : ...Dacă a primit vreun rînd din partea noastră. Se poate, tovarășe director, dar ce sînt eu, nebun ?! Să dau foc la claia de fîn, cînd dorm în ea ?!

TACU : Păi, ce, noi nu știm că atunci cînd se încinge vîlvătaia, sar scîntei ?

NACU : Că sar, tovarășe director, sar al dracului...

MEICU : ...Că sînt supărat pe dumneavoastră, ori pe tovarășul Victor, că nu v-ați purtat întotdeauna cu noi cum trebuie, asta e altă socoteală :

socoteala noastră internă. Dar cum o să ne ducem noi să turnăm? Și adevărul e că nici n-avem ce.

MANOLACHE: Atunci cine a fost, Meicule, că cineva trebuie să fie.

MEICU: Nu știu, tovarășe director.

TACU: Nu știm, tovarășe Victor. *(Bănuială vagă.)* Să fie Luiza?

MANOLACHE *(lui Victor)*: Auzi?

VICTOR: Exclus, tovarășe director! Pe Luiza o cunosc eu: nebună, smintită, descreierată, tot ce vreți, dar nu face ea una ca asta, pentru nimic în lume. Și nici nu știe nimic.

MANOLACHE: Să fi vorbit ceva Miți? Că trăncănește...

NACU: Ferească dumnezeu! Nici pomeneală!

MANOLACHE: Atunci nu rămîne decît un singur om: eu.

MEICU: Stați, nu vă enervați de pomană, că de aflat tot aflăm noi cine e...

NACU: Și-o să-și dea cu pumnii în pălărie.

MANOLACHE: Pe voi nu v-a chemat nimeni?

MEICU: Nimeni.

VICTOR: Nu v-a întrebat nimeni nimic?

MEICU: Nimic. Dacă vă spun eu...

MANOLACHE: Vedeți, fiți atenți. Acum, ancheta asta, sper să meargă bine...

MEICU: Să meargă, că nici noi nu vrem altceva.

MANOLACHE: Am spus: sper. Dar, vorba aia, cine poate să garanteze ce aduce ziua de mîine?

NACU: Ferească dumnezeu.

MANOLACHE: Pînă să te ferească dumnezeu, trebuie să te ferești singur. Vedeți ce faceți.

TACU: Ce să facem? Că noi nu facem nimic.

MANOLACHE: Dacă vă întreabă, băgați bine de seamă ce vă iese pe gură.

MEICU: Să întrebe ce vrea, că nu mi-e frică... Ce poate să întrebe? De repartiții...

TACU: Legale, tovarășe director.

NACU: Cum scrie la carte.

MEICU: Să controleze oricine.

MANOLACHE: V-a ajuns vouă la ureche vreo plîngere? Că, vorba aia, voi aveți legătura cu terenul...

MEICU: Nu ne-a ajuns, frate, nimic. Ei, că mai sînt unii nerăbdători să aibă casă, și mai cîrtesc...

MANOLACHE: Asta n-are importanță. Altceva ce poate să caute? Gîndiți-vă bine.

MEICU: Nimic, tovarășe Manolache. Ce, la noi au fost nereguli? La urma urmei, să vină și dumnezeu în inspecție, că nu mi-e frică. Nu, tovarășe director, nu că așa și pe dincolo, dar la noi în serviciu e o atmosferă sănătoasă... Că mai există unele rîcîieli, că mai zice unul una, că mai zice altul alta, vorba aia: unde nu e? Oamenii sînt buni, își văd de treabă...

MANOLACHE: Am spus eu vreodată altfel?

MEICU: Și să știți că vă iubesc.

MANOLACHE *(flatat, dar „modest")*: Lasă, Meicule.

MEICU: Nu, nu, vă iubesc. Și știți de ce? Fiindcă nu umblați cu dedesubturi. Ce aveți să-i spuneți omului, fie că-i convine ori nu, i-o spuneți în față. Și mie poate că de multe ori nu mi-a convenit, dar întotdeauna am apreciat, și le-am spus-o și lor, că sînt toți mai tineri ca mine și caut să le dau școală: „Mă băieți, să fiți mulțumiți, cu toate că e uneori repezit"... Fiindcă, să știți, asta sînteți.

MANOLACHE *(„autocritic")*: Știu.

MEICU: ...„dar e principial". Și cel mai important lucru ăsta e: să te simtă omul aproape, lîngă inima lui, și să știe că atunci cînd e la greu, cum e acum, nu-l lăsați din brațe. Este?

MANOLACHE: Este.

MEICU: Tovarășă, încă cinci coniacuri, c-o viață are omul. „Și mai are o calitate: nu i s-a urcat la cap..."

MANOLACHE: Asta sper că nu.

MEICU: Că e cîte unii — și cîți n-am văzut în viața mea, n-am păr în cap! — care, odată ce se vede sus, uită de unde a pornit, și crede că fără dumnealui nu se poate. Și vine momentul cînd se vede clar că se poate... Este?

MANOLACHE: Este.

MEICU: D-asta, aveți cuvîntul meu de onoare, tovarășe director, sînt mulțumit c-a venit ancheta asta, fiindcă o să aveți și dumneavoastră ocazia să vă convingeți care e om și care e cutră... *(A coborît Adam, urmat de Actor.)*

MANOLACHE *(efuziuni torențiale)*: Tovarășul Adam... Ce surpriză... Ce plăcere... Ei bine, să știți că la o asemenea surpriză nu mă așteptam... Că tocmai le vorbeam și tovarășilor, dați-mi voie să vă prezint...

NACU: Nacu.

TACU: Tacu.

MEICU: Meicu.

ADAM *(pierit)* : Şi prietenul meu...

MEICU : Meicu.

TACU : Tacu.

NACU : Nacu.

MEICU : Dar de ce nu luaţi loc ?... Şedeţi, ia şedeţi...

ADAM : Nu vă deranjaţi, că noi n-am venit să stăm...

ACTORUL : Nu... Am venit să plecăm...

VICTOR : Cum să plecaţi ?...

ADAM : Să vă vedem şi să plecăm... *(Bîlbîieli penibile.)* Să vă dăm... şi să plecăm... Că, de fapt, eu pentru asta am venit...

VICTOR : Pentru ce ?

ADAM *(începînd să se caute şi să scoată, cu eforturi, plicul din buzunarul interior al hainei)* : Să vă dăm plicul.

VICTOR : Ce plic ?

ADAM : Plicul mic din plicul mare.

VICTOR : Care „plicul mic din plicul mare" ?

ADAM : Plicul dumitale din plicul meu...

MANOLACHE : Ce plic ? Ce e cu banii ăştia ?

ADAM : I-am găsit în plicul meu.

VICTOR : În plicul dumneavoastră ? Formidabil !

ADAM : Eu mi-am dat seama numaidecît că e o eroare. Poftim !

MANOLACHE : Ca să vezi ce zăpăcit eşti... Banii lui Arghiropol...

NACU *(curiozitate cretină, criminală)* : Care Arghiropol ?...

VICTOR : Cum „care Arghiropol" ?... De la contabilitate. M-a rugat să-i ţin eu, că altfel îi cheltuieşte şi nu vrea să ştie nevastă-sa de ei, că şi ea e mînă spartă, şi are nevoie pentru lemne...

MANOLACHE : Eşti extraordinar !

VICTOR : ...Şi dimineaţa, cînd să iau plicul să plec la birou, l-am pus în plicul mare, ca să trec pe la dumneavoastră, că nu vroiam să vă las să aşteptaţi, fiindcă eu ştiu ce înseamnă să cauţi ceva şi să nu găseşti...

MANOLACHE : Acum, închipuieşte-ţi că n-aveai norocul să dai peste dumnealui... Îţi dai seama ce putea să iasă ?

ADAM : Nu face nimic.

MANOLACHE : Nici nu i-ai mulţumit.

VICTOR : Vă mulţumesc... Vă mulţumesc foarte mult...

ADAM : În sfîrşit... Bine că s-a lămurit.

ACTORUL : Aşa încît... „Călătorului îi şade bine cu drumul"...

MANOLACHE : Vai, se poate ?

VICTOR : Cum o să plecaţi ?

MANOLACHE : Nici nu ne gîndim... Nici nu vă lăsăm. Cu nici un preţ... Vorba aia : peste cadavrele noastre...

MEICU : Cît munciţi dumneavoastră, o zi de odihnă nu strică...

TACU : Şi munca, n-aveţi grijă, aşteaptă ea...

MANOLACHE : Staţi cîteva ceasuri, vă recreaţi — ce spuneţi : ce aer, ce linişte —, la prînz mîncăm împreună, vă vede şi Eva, şi, spre seară, plecăm. Mergeţi cu noi, cu maşina...

MEICU : E loc şi la noi...

MANOLACHE : Stă mai bine într-a noastră. Acum, dacă vreţi să faceţi o baie...

ADAM *(Actorului)* : Ce părere ai ?

ACTORUL : Rece ?

VICTOR : Rece, caldă, cum doriţi.

MANOLACHE : La o sută de metri...

ACTORUL : S-o facem şi pe-asta... *(Se îndreaptă împreună cu Adam spre terasă.)*

ADAM *(întorcîndu-se din drum)* : Bine că mi-am adus aminte... Iar documentele...

MANOLACHE : Ce documente ?

ADAM : Ştiţi dumneavoastră... Le-aţi uitat la mine...

MANOLACHE : Am uitat eu ceva ? Poate că tot Victor...

ADAM : Nu, nu, dumneavoastră... Ştiţi care... *(„Cifrat".)* Gheorghe Ispir...

MANOLACHE : Gheorghe Ispir ?

ADAM : Angela Tudose... Niculae Plămădeală... Le-aţi uitat la mine pe masă.. Foarte interesante... Sînt la mine. *(Actorului, care l-a chemat de-afară.)* Vin... Vin imediat... *(A ieşit.)*

MANOLACHE : Ce nenorocire !

VICTOR : Dezastru !

MANOLACHE : Catastrofă ! Îţi place, Meicule ?

MEICU : Ce să-mi placă ?

MANOLACHE : Ce zici ?

MEICU : Dumneavoastră ce spuneţi ! Nu mai susţineţi c-am turnat noi ?

MANOLACHE : Ce înseamnă asta ?

MEICU : Lăsaţi că m-am prins. Ce-i cu Gheorghe Ispir ?

MANOLACHE : Pe mine mă întrebi ? Întreabă-i pe oamenii dumitale. Sau, poate că vrei să-ţi citesc. Stai că-ţi citesc, una proaspătă, ieri am primit-o. Auzi ce spune Ion Botezatu. Botezatu, Meicule. *(Citeşte cu glas de grefier.)* „În ziua de 8 aprilie a.c. s-a prezentat la mine tovarăşul Nacu... Alt nume nu cunosc..."

NACU *(inocenţă de madonă)* : Eu ?

MANOLACHE : „Împreună cu tovarăşul Tacu, alt nume nu cunosc ; ambii s-au oferit să-mi facă rost de un apartament într-unul din blocurile noi construite, în schimbul sumei de lei patru mii..." În litere și cifre, Meicule. Îți place? Și dacă mai vrei să-ți citesc, îți citesc, că mai am...

TACU: Lăsați, tovarășe director, d-asta am venit noi încoace, să ne necăjim unii pe alții?

MANOLACHE: Va să zică, mă băgați în nenorocire, eu umblu să vă scap, și tot voi cu gură?

NACU: N-am spus nimic, păcatele mele...

MANOLACHE: Ce catastrofă! Ce dezastru! *(Lui Victor.)* Trebuie însă să recunoști că eu te-am prevenit, te-am avertizat: există două ipoteze: ori ia, și atunci e ideal, ori nu ia, și atunci, vorba aia, să vedem ce facem...

VICTOR: Și uite că nu ia.

MANOLACHE: Dar și în cazul ăsta sînt două ipoteze: ori nu ia...

VICTOR: ...Fiindcă nu primește...

MANOLACHE: Ori nu primește, fiindcă e prea puțin.

MEICU: La cît v-ați gîndit dumneavoastră?

VICTOR: Opt.

TACU: Puțin.

NACU: Foarte puțin.

MANOLACHE: Păi, atunci ce facem?

VICTOR: Să-i dăm mai mult. Voi aveți ceva gologani?

NACU: Avem, că d-aia ne-am pornit încoace.

VICTOR: Cît?

NACU: Să-i dăm și noi cîte un miar de căciulă.

MANOLACHE: Va să zică, noi doi: opt, și voi trei: trei...

NACU: Noi sîntem mici, tovarășe director.

TACU: Pînă să ajungem ca dumneavoastră, mai va...

MANOLACHE: Creșteți voi, n-am grijă. *(Sentință definitivă.)* Dați încă șapte, să-i facem cincisprezece, să fie sumă rotundă.

MEICU: E mult, tovarășe director.

MANOLACHE: Care va să zică, și meschin...

MEICU *(cu mîna la buzunar)*: Bine, tovarășe Manolache, să nu spuneți c-așa și pe dincolo... *(Lui Tacu.)* Cît face șapte împărțit la trei?

MANOLACHE: Alta e însă problema: cum îi dăm?

MEICU: Eu zic să încercați dumneavoastră, că întotdeauna luați greul în piept.

MANOLACHE: Eu?... Imposibil... Nu vă dați seama?...

NACU: Just. Să-ncerce tovarășul Victor?

MANOLACHE: N-are tact.

MEICU: Să-l băgăm pe Nacu?...

MANOLACHE: Se pierde. Aici trebuie cineva, nu glumă... Și eu știu cine ne poate salva. Un singur om: Eva.

MEICU: Ei, să vrea tovarășa Eva să-și pună obrazul...

MANOLACHE: Victore, n-am ce face: trebuie să vrea. *(Celor trei.)* Ia treceți voi la mine în odaie, vă băgați acolo și nu ieșiți pînă nu vă chem eu... *(Meicu, Nacu, Tacu au ieșit.)* Asta e, Victore, și alta nu-i. Am năpăstuit oamenii degeaba. N-au nici o vină.

VICTOR: Curați ca lacrima.

MANOLACHE: Cine a turnat?

VICTOR: Nu știu.

MANOLACHE: Cine poate să fie?

VICTOR: Nu știu.

MANOLACHE: Nu e de jos în sus. E de sus în jos! O fi Vucea?

VICTOR: Se poate!

MANOLACHE: Te pomenești că e Marinoiu.

VICTOR: Posibil.

MANOLACHE: D-asta mi-a cerut săptămîna trecută lucrarea cu repartițiile.

VICTOR: Clar!

MANOLACHE: Ca să ne dea pe mîna lui Adam...

VICTOR: Sfînt!

MANOLACHE: Chestiunea se complică.

VICTOR: Extrem.

MANOLACHE: Și numai Eva poate s-o limpezească. *(Către Eva, care a intrat.)* Hai, fată dragă, că te așteptăm, vorba aia, ca pe duda coaptă... Cum a fost pe Susai?

EVA: Frumos.

MANOLACHE: Peisaj, natură, decor, știu. Ei, acum stai jos, și ghici cine a venit aici?

EVA: Cine?

MANOLACHE: Nu ghicești?

EVA: Nu.

VICTOR: Adam.

EVA: Adam?

MANOLACHE: Adam.

EVA: Adam? Ce caută Adam aici?

MANOLACHE *(lui Victor)*: Vezi ce înseamnă femeie deșteaptă? Prima întrebare: „Ce caută Adam aici?" Asta ne frămîntă și pe noi. Și nu există decît trei ipoteze: ori a venit pentru noi, ori a venit pentru dumneata...

EVA *(aproape amuzată)*: Pentru mine?

MANOLACHE : ...ori pentru toți la un loc. Și din ce mă gîndesc mai bine, ajung la concluzia că ultima ipoteză e cea valabilă.

EVA : De ce ?

MANOLACHE *(șoaptă)*: Ancheta ! Umblă, caută, adună, scormonește. Mai e încă unul. N-am întrebat cine e, m-am făcut nisnai, ca să nu mă arăt îngrijorat.

VICTOR : Dar e suspect.

EVA : Foarte bine. O să se vadă că e vorba de o calomnie de-a lui Meicu, și or să se întoarcă împotriva...

MANOLACHE : Exclus !

VICTOR : Meicu n-are nici un amestec.

MANOLACHE : Iar problema e mai adîncă.

VICTOR : Infinit.

MANOLACHE : Și-ți repet : ne privește pe toți.

EVA : Cum „pe toți" ? De ce pe toți ? Dacă vă știți curați... De ce pe mine?

VICTOR : Dragă : ancheta e anchetă.

MANOLACHE : Stau și recapitulez : Primo : de ce a venit la restaurant ? Secundo : de ce a trecut la masa dumitale ? Terțio : de ce ți-a spus toate cîte ți le-a spus ? Cu ce gînd ? În ce scop ? Din ce cauză ? Eva dragă, scumpa mea, iubita mea, înțelege : chestiunea e serioasă... Foarte serioasă, ca să nu spun : gravă. Și un singur om poate s-o dezlege : dumneata.

EVA : Eu ?

MANOLACHE : Ce poate o femeie nu reușesc, vorba aia, o sută de bărbați. Stai cu el de vorbă, descoase-l, întoarce-l, îndulcește-l. Ai aici un plic... cu niște bani...

EVA : Ce să fac cu ei ?

MANOLACHE : Vorba aia : văzînd și făcînd. Am încredere în dumneata. *(Lui Victor.)* Hai, că nu e vreme de pierdut. *(Și au intrat în dormitorul de la parter. Eva a rămas închisă în ea ca într-o carcasă de oțel ; Cabaniera a început să pregătească de prînz, a schimbat fețele de masă, a aranjat tacîmurile ; intră Adam, urmat de Actor.)*

EVA *(zărindu-l întîi pe Adam)* : Dumneata ?

ACTORUL : Noi !

EVA *(Actorului)* : De unde te cunosc eu pe dumneata ?

ACTORUL : De pe scenă.

ADAM : De pe scena lumii. Uite-te bine la el. Nu-ți aduci aminte ?

EVA *(amuzată realmente)* : A, ba da... Coregrafia...

ACTORUL : Așa încît, mi-am făcut intrarea, am dat replica, am luat aplauzele, am ieșit. *(Cabanierei.)* Pînă la ce oră se servește masa ?

CABANIERA : Halb drei.

ACTORUL : Asta înseamnă „două" sau „trei" ?

CABANIERA : Două și jumătate.

ACTORUL : Mahlzeit ! *(Și a ieșit. Scurtă pauză.)*

EVA : De ce ai venit ?

ADAM : Îți pare rău ?

EVA : N-am spus asta.

ADAM : Îți pare bine.

EVA : Nici. Am întrebat de ce ai venit. Nu e firesc să pun întrebarea ?

ADAM : De firesc e firesc, dar aș fi preferat să n-o pui. Aș putea să-ți răspund : fiindcă din clipa în care te-am văzut, nu pot fi nicăieri în altă parte. Dar e...

EVA *(luciditate corosivă)* : ...Liric, desuet, insuportabil...

ADAM : Tocmai. Nu vrei să întrebi altceva ?

EVA : Ba da.

ADAM : Ce ?

EVA : De pildă... De cînd faci dumneata ancheta ?

ADAM : Ce „anchetă" ?

EVA : Ancheta asta, cu Manolache, Victor... și probabil că și alții...

ADAM : Habar n-am, acum aud pentru prima oară...

EVA *(pentru prima dată excedată)* : De ce mă minți ? De ce mă minți ? Toată lumea mă minte.

ADAM *(dezarmat)* : Eva dragă, jur, nu fac, nu știu de nici o anchetă...

EVA : Nu ești ziarist ?

ADAM : „Ziarist" ? Nu...

EVA *(stupefiată de atîta „cinism")* : Nu?

ADAM : Nu...

EVA : Nu mi-ai spus că lucrezi la un ziar ?

ADAM : Lucrez la un ziar, dar nu sînt ziarist... Corector. Ți-am și precizat : „îndrept erori..."

EVA : De ce ai venit alaltăieri seară la restaurant ?

ADAM : Fiindcă mi-era foame. *(S-a crăpat ușa camerei în care locuiește Eva. S-a închis la loc.)*

EVA : De ce ai trecut la masa mea ?

ADAM : Pentru că îmi dădeam seama că se consumă o dramă. Mergi în mașină pe o șosea și dai de un accident. Nu oprești ? Crezi că accidentele morale obligă mai puțin ?

EVA : Cînd m-ai văzut pentru prima dată în viața dumitale ?

ADAM : În seara aceea.

EVA : Știai totuși atîtea amănunte din viața mea.

ADAM : De pildă ?

EVA : Că urmează să trec la secretariat...

ADAM : De la Manolache.

EVA : Că împlinisem, cu o zi înainte, trei ani de căsătorie...

ADAM : De la Victor. Își consultase, ingenuu, verigheta.

EVA : Că plec la „Ciuta"...

ADAM : De la dumneata.

EVA *(a realizat)* : Ai tras cu urechea !

ADAM : Nu. Am ascultat. Tragi cu urechea atunci cînd vrei să surprinzi o taină. Eva dragă, nu era vorba de nici o taină, de vreme ce îți citeam viața limpede și exact, ca în coloanele unui ziar.

EVA *(întrebarea e dincolo de cuvinte)* : De ce ai venit ? De ce ai venit ?

ADAM *(simplu, fără nici o emfază)* : Fiindcă îndrept erori...

EVA : La ziar.

ADAM : În lume... Port o mare răspundere.

EVA : Dumneata ?

ADAM : Eu, dumneata, fiecare dintre noi, toți. Nu pot, n-am dreptul să te las să rătăcești. Alaltăseară, te-am sfătuit : pleacă. Acum vin și mă rectific : fugi. Eva dragă, n-ai dreptul să ultragiezi ce e mai pur în dumneata și în fiecare om : aspirația la fericire... Alaltăieri, cînd l-am văzut pentru prima oară pe Victor, l-am crezut doar o ființă inferioară : egoistă, intolerantă, brutală, lipsită de orice virtute umană. Acum, știu sigur : un individ necinstit. Ce e cu plicul ăsta ?

EVA *(rezolut)* : Vrei să mă lași o clipă singură ?

ADAM *(s-a ridicat)* : Te rog. *(A urcat; au intrat, arși de curiozitate, Manolache și Victor.)*

MANOLACHE : Ei ?

VICTOR : Ce taci ?

EVA *(simplu, întinzîndu-le plicul)*: Nu e gazetar. Și nu face nici o anchetă...

MANOLACHE *(catastrofă cosmică)*: Nemaipomenit ! Ăsta e cel mai mare bandit pe care l-a dat țara romînească de la Descălecare...

VICTOR : Cel mai mare tîlhar...

MANOLACHE *(turbat)*: Lăsați-mă, lăsați-mă cu el... *(Eva a ieșit.)*

VICTOR : Tovarășe director...

MANOLACHE : Lăsați-mă, să mă judec cu el... Cheamă-l ! *(Victor a urcat, Manolache a făcut cîțiva pași, coboară Victor urmat de Adam și de Actor.)* Aș fi preferat să fi stat de vorbă între patru ochi.

ADAM : Față de el n-am secrete.

MANOLACHE : Șezi !

ADAM : Mă rog !

MANOLACHE : Cît ?

ADAM : Ce „cît" ?

MANOLACHE : Da. Cît ?

ADAM : Cum „cît" ?

MANOLACHE : Aha, vrei mai precis, deschis, pe față. Poftim ! Ce pretenții ai ? Ce dorești dumneata ca să termini cu noi definitiv și pentru totdeauna ? *(Scurtă pauză.)* Mă rog ?

ACTORUL *(cel mai firesc lucru din lume)* : Pe Eva.

MANOLACHE : Ce ?

VICTOR : Cum ?

ACTORUL : Pe Eva... *(A luat un măr, nu i-a plăcut, l-a băgat în buzunar. Mușcă dintr-altul.)*

ADAM : Cred că sînt rezonabil...

MANOLACHE : Dumneata ești nebun ? Eva e o femeie cinstită...

ADAM : Bineînțeles... Păi, altfel, cum?...

VICTOR : Ai noroc că e ancheta asta, altminteri... *(Complet alt ton.)* De tot ?

ADAM : Evident. *(Privire întrebătoare a lui Victor spre Manolache.)*

MANOLACHE : Dragă Victore, vorba aia, nevastă mai găsești... dar post ca ăsta... *(„Principial".)* Oricum însă, trebuie să o întrebăm și pe ea.

EVA *(a intrat, e în trencicot și cu valiza în mînă)* : Nu e nevoie, fiindcă hotărîrea mea e luată : sînt de acord.

MANOLACHE : Vezi, mă Victore, ce nevastă ai... *(rectificare)* ...avut ?... *(Fericire supremă.)* Păi, atunci e bine. E bine, fraților ! E cît se poate de bine. Meicule ! Tacule ! Nacule ! Ia veniți jos, că e bine...

MEICU *(apărînd pe scări)* : E bine ?

MANOLACHE : E cum nu se poate mai bine.

MEICU *(fericire și entuziasm)* : Păi, dacă-i așa, frați meseriași, să mai dea un rînd de coniac...

MANOLACHE : Să dea, Meicule, să dea, că merită. *(În timp ce toată lumea e cu paharele în mînă.)* Tovarăși, după cum mă știți, eu sînt, din principiu, împotriva oricărui protocol...

MEICU : Sfînt ! Fără protocol... Fără protocol...

MANOLACHE : Totuși, de data aceasta, dați-mi voie să calc regula și să ridic un toast. Propun să bem acest pahar în cinstea și în sănătatea tovarășilor Adam și Eva...

MEICU : Ura !

TACU : Trăiască !

NACU : La mulți ani !

TACU : O poză ! Stați așa ! O poză ! *(A fugit în camera lui și s-a întors ca un fulger cu aparatul fotografic.)* O clipă... O clipă, tovarăși... Să aranjăm grupul... Așa... *(Așază scaunele la rînd și în front.)* Cine scoate poza? *(Dînd Actorului aparatul.)* Dumneata. *(Manolache, Victor, Meicu, Tacu, Nacu și-au luat locurile, în rînd, în fața scaunelor.)*

ADAM : Un moment ! Înainte ca această clipă să intre în eternitate, mai e de rezolvat un amănunt. Tovarășe director, puteți lăsa fata asta să plece așa ?...

MANOLACHE : Adică cum ?

ADAM : Fără un ban la ea ?

VICTOR *(șoptit, lui Meicu)* : Să vezi că ăsta ne ia și banii...

MANOLACHE *(„generos")* : Just ! Eva dragă, uite plicul...

VICTOR : Pe lîngă ce e ăsta, Al. Capone a fost un copil...

ADAM *(Evei)* : Vezi ? Mi-ai făgăduit să-mi trimiți o scrisoare fără adresă și fără timbru. *(În timp ce ia plicul din mîna Evei.)* Te-ai ținut de cuvînt. Mulțumesc. *(Întinde plicul Actorului.)* Mîine dimineață, la procuratură ! *(La auzul acestui cuvînt, Manolache, Victor, Meicu, Tacu și Nacu, bineînțeles, cad pe scaune — și, cum șed prăbușiți, par aliniați pe o bancă de boxă.)*

MANOLACHE : S-a făcut răcoare...

ACTORUL : Încă nu destul...

ADAM *(Evei și Actorului)* : Să ieșim pe terasă...

CABANIERA : Răcoare ? Sofort. *(Și lasă, încet, oblonul ce desparte cabana de terasa ei. O clipă, în lumină spectrală, chipurile celor de pe scaune se zăresc, simbolic, printre zăbrele... Apoi, lumina în cabană se stinge și nu rămîne, sub ploaia de rugină a amurgului, decît terasa.)*

ADAM : La ce oră avem tren ?

ACTORUL : La zece și zece.

ADAM : Vrei să fii drăguț și să achiți nota ?

ACTORUL : Am înțeles, iar ies din scenă. *(Și a ieșit. Pauză.)*

ADAM : Îmi pare rău...

EVA : A, nu, te rog... Nu-mi plac discuțiile patetice. Suspectez declarațiile în care se pune prea multă pasiune... Cred că marile decizii sînt întotdeauna simple ca „bună-ziua". Dacă păstrez acelei nopți o bună amintire, e fiindcă mi-ai spus cîteva adevăruri evidente. Și încă ceva... *(Scurtă pauză.)*

ADAM : Ce ? Spune.

EVA : Să nu-ți faci procese de conștiință, întrebîndu-te vreodată dacă ai făcut bine sau ai făcut rău. Ai făcut ce trebuia să faci. Aș fi ajuns la aceleași concluzii și fără dumneata, numai că ceva mai tîrziu. Acum știi la ce mă gîndesc ? La cîteva probleme imediate... Serviciu... fiindcă trebuie să-mi caut un alt serviciu... Casă... *(Încercînd o glumă.)* Nu cunoști pe cineva să-mi facă rost ?

ADAM : Trebuie totuși să-ți mărturisesc ceva. Te-am mințit. Știi cînd te-am văzut pentru întîia oară ?

EVA : În seara aceea la restaurant.

ADAM : Nu, ci în clipa cînd primii oameni — naivi, mirați, surprinși — au înnobilat cu prezența lor pămîntul... M-auzi, Eva ?

EVA : Nu, Adam.

ADAM : De ce ?

EVA : De foame. *(A intrat Actorul cu rucsacurile și a auzit replica Evei.)*

ACTORUL *(scoțînd din buzunar un măr)* : Am jucat în viață toate rolurile. Iată însă primul pe măsura posibilităților mele : „Șarpele"! *(Zvîrlindu-i Evei mărul.)* „Mănîncă și înfruptă-te ! Vei cunoaște Binele și Răul. Adevărul și Minciuna... Bucuria și Durerea... Dulcele și Amarul... Vei naște în dureri... Vei..."

EVA : ...pierde trenul...

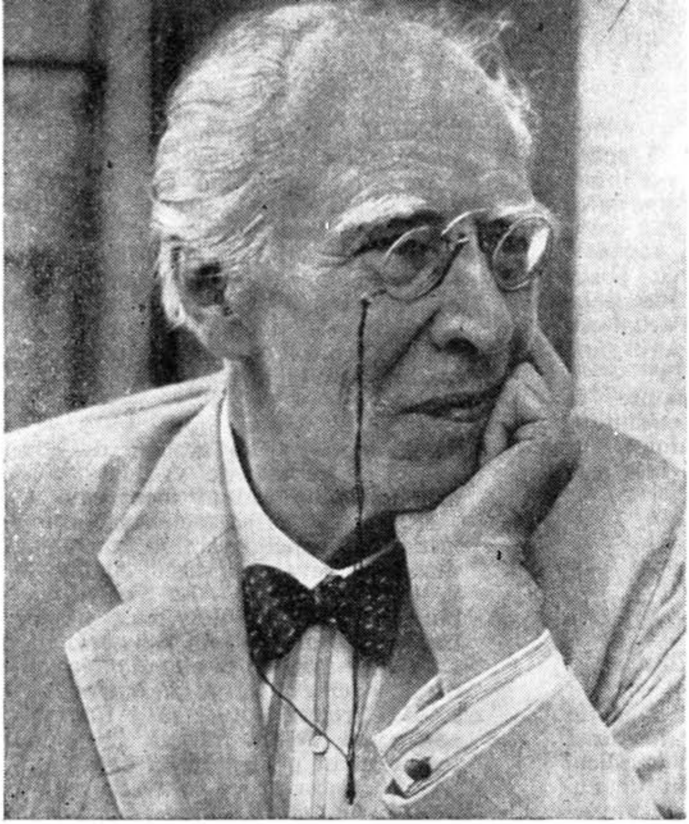
ACTORUL *(pe același ton al declamației)* : Just ! Să mergem !

Și, în timp ce pleacă toți trei, încet, încet, cade

CORTINA

Ilustrația de PERAHIM

București, decembrie 1962



LA A SUTA ANIVERSARE

Ideea etică a lui
STANISLAVSKI

de *A. MAȚKIN*

Ne imaginăm anevoie că Stanislavski, al cărui geniu reprezenta întruchiparea tinereții și zbuciumului, ar fi împlinit în zilele noastre o sută de ani. S-a născut la hotarul dintre două epoci — în Rusia zguduită de criza sistemului feudalo-iobăgist (în anul cînd Tolstoi scrisese primele capitole ale romanului său „Război și pace") — și a murit la începutul celui de-al treilea cincinal, în anul apărării Madridului și al marilor descoperiri în fizica neutronică. Și-a trăit mai bine de jumătate din viață în secolul nostru, secolul războaielor și al revoluțiilor socialiste. Ne mîndrim, pe bună dreptate, că a fost contemporanul nostru mai vîrstnic.

Îmi amintesc cum, în vara anului 1931, Bernard Shaw, abia sosit la Moscova, ceruse să i se facă cunoștință cu Stanislavski, pentru a înțelege mai bine pe Cehov și teatrul rus, ca și pe acest renumit actor. Întîlnirea avu loc, Lunacearski fiind de față ca un al treilea interlocutor. S-au păstrat fotografii, de pe care tustrei privesc spre noi : o întreagă epocă din istoria culturii secolului al XX-lea și, mai ales, o culme a ei. Văzîndu-l atunci pentru prima oară pe Stanislavski, Shaw exclamase : „Iată-l, așadar, pe cel mai frumos om de pe pămînt !" Fraza nu păruse nimănui excentrică, pentru că vîrsta nu diminuase din frumusețea marelui actor și regizor, ci-i dădea, dimpotrivă, mai multă prestanță. După doi ani, Gorki îi scria lui Stanislavski, în ziua cînd acesta împlinea 70 de ani : „Salut respectuos, în dumneavoastră, pe cel mai frumos om..." Aceste cuvinte au fost apoi folosite de toți cei ce au scris memorii sau istoria M.H.A.T.-ului. Astfel, de pildă, în amintirile Olgăi Knipper-Cehova, apărute în 1938, putem citi că, de la prima ei întîlnire cu Konstantin Sergheevici, pe la finele secolului trecut, artista, pe atunci tînără, fusese „fulgerător cucerită de înfățișarea și prestanța acestui om minunat, cu adevărat o frumusețe de om".

Frumusețea lui Stanislavski fermeca de la prima vedere. Moscoviții mai vîrstnici își amintesc de mersul lui, cînd pleca dimineața de-acasă, din strada Leontevskaia (astăzi, strada Stanislavski) spre teatrul de pe strada Kamergherskaia (astăzi, Intrarea Teatrului de Artă). Avea un pas energic, tînăr, atingînd ușor pămîntul ; zîmbea trecătorilor cu prietenie și cu o încredere de copil. Îl cunoșteau mai toți, îl salutau și cunoscuți și chiar necunoscuți ; cei ce nu-l cunoșteau, dînd ochii cu el — am fost nu o dată martor la asemenea scene —, se opreau și priveau îndelung în urmă-i. Rareori se întîmplă ca sufletul omului să fie într-o asemenea armonie cu învelișul trupesc.

Odată, în tinerețe, la repetițiile cu *Cavalerul avar*, Stanislavski s-a arătat preocupat de problema frumosului în teatru. Era de părere că, la fel ca în viață, frumosul poate fi adevărat sau fals, cu trăsături caracteristice, uneori cu neregularități caracteristice, alteori pretențios, cu trăsături de o regularitate de păpușă, ca în prospectele pentru turiștii bogați ; de asemenea că există o frumusețe a adevărului viu în continuă schimbare și o frumusețe a pozelor și gesturilor învățate în fața oglinzii. Frumusețea lui Stanislavski era necontenit alta ; trăsăturile feței lui nu erau ceea ce se numește trăsături regulate : o adeverește și portretul lui Serov (1908). Valoarea artistică a acestui portret nu constă oare tocmai în faptul că trăsăturile proprii chipului lui Konstantin Sergheevici îi subliniază aerul lui inspirat ? În fața noastră se află un intelectual de la începutul secolului, concentrat și înțelept, pe umerii căruia epoca a pus greutatea multor probleme nerezolvate. Dacă privim cu atenție portretul lui Serov, înțelegem la ce se referea Nemirovici-Dancenko cînd spunea că fizicul lui Stanislavski nu avea nimic teatral, nu purta pecetea acelei ținute lucrate, elegante, specifice actorului profesionist. Lui Stanislavski îi era caracteristică naturalețea lui deosebită : caracterul public al scenei, creația, seară de seară, în văzul tuturor, nu-i stingheriseră cu nimic libertatea lăuntrică ; el rămăsese aidoma nouă, tuturora, spectatorii lui ; atît doar că natura îl crease infinit superior.

Ne este greu acum să realizăm în închipuire popularitatea de care se bucurau Teatrul de Artă și Stanislavski în apogeul creației lor. Stanislavski povestește cum, în timpul primelor turnee ale M.H.A.T.-ului la Petersburg, într-o noapte, după o repetiție care se prelungise mult, ieșind din teatru, dădu peste o tabără ca de țigani, uriașă, întinsă pe toată piața. O mulțime, mii de oameni, aștepta lîngă focuri improvizate să se facă dimineață pentru a se așeza în rînd la casa de bilete. Acest tablou al orașului în noapte, renunțînd la somn, i-a rămas întipărit pentru totdeauna în memorie. Dar asta se petrecea nu numai la Petersburg, ci și la Moscova, și în provincie. Cozi lungi se întindeau dinspre „loteria" de unde se trăgeau numerele care dădeau puținilor fericiți dreptul de a ocupa un loc la casă. Și cred că nimeni nu poate susține că această popularitate, care a durat decenii, se datora modei sau senzaționalului.

În ochii părinților noștri, Stanislavski reprezenta intelectualitatea rusă din perioada prerevoluționară : chipul ei cel mai fermecător, mai nobil și mai dezinteresat — democratismul ei, trecut prin școala marii literaturi a secolului al XIX-lea, gîndirea ei independentă, neintimidată de reputații serioase, dar nici lipsită de interes față de ele ; disprețul absolut, aș zice chiar fiziologic, ce-l nutrea față de minciună, delicatețea și sensibilitatea ei, nepotolita ei sete de a învăța. Și această față a artistului — sinteză a eticii — a intrat în conștiința generației care, din copilărie, l-a cunoscut pe Stanislavski, apoi de la noi a trecut la copiii noștri, la noi și noi generații.

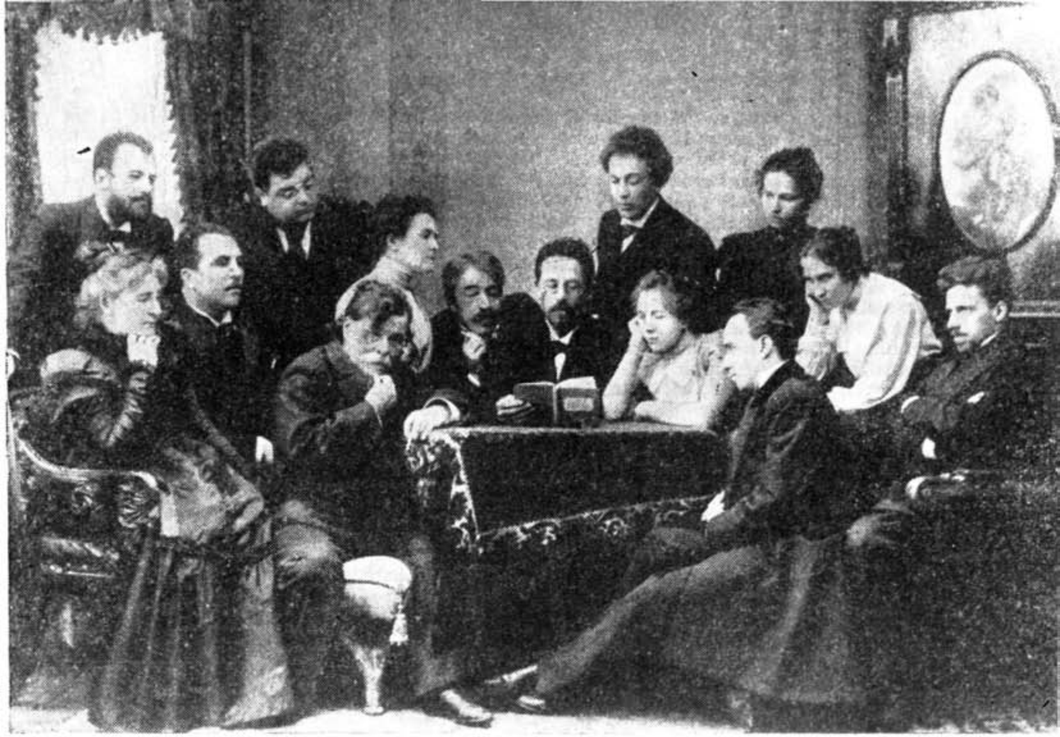
La Moscova, la cimitirul Novo-Devicie, în fața mormîntului proaspăt deschis al lui Stanislavski, Vl. I. Nemirovici-Dancenko a vorbit despre nemurirea în artă și despre una dintre numeroasele calități deosebite ale tovarășului său de la Teatrul de Artă, despre cea mai înaltă calitate a lui — „năzuința aproape structurală de a se dărui în întregime realizării ideilor profunde ce-l emoționau"...

Gîndind cu voce tare, Nemirovici-Dancenko căuta în acele momente cuvintele pentru a determina atitudinea lui Stanislavski față de propria-i vocație. Și, în sfîrșit, le găsi: „oficiere de îndrăgostit". Iar noi descoperim în aceste vechi și demodate cuvinte, neobișnuite urechilor noastre, un sens apropiat nouă. Era vorba de tăria sufletească a lui Stanislavski, de forța convingerilor lui, de acele trăsături ale personalității lui care l-au adus pe amatorul necunoscut în primele rînduri ale reformatorilor artei moderne.

Ne amintim fiecare cunoscuta idee a lui Lenin, că un mare artist, dacă este cu adevărat mare, nu poate să nu reflecte, în operele lui, măcar unele „aspecte esențiale ale revoluției". Stanislavski a fost un mare artist, iar creația lui a reflectat trăsăturile etice ale primei revoluții ruse și, înainte de toate, „energia ei ofensivă", care a dat largilor mase populare imbold spre creația istorică. Revoluția însemna milioane de oameni. Teatrul de Artă îi răspunsese modest, cu lozinca pătrunderii în mase. Realizarea era dificilă. Stanislavski înțelegea aceasta; el mai înțelegea însă că un teatru nou are neapărat nevoie de un auditoriu nou și că această cerință nu privește doar domeniul culturalizării, caracterul popular al teatrului fiind unul din pilonii esteticii sale. Cu acest principiu au început reformele în Teatrul de Artă.

Accesibilitatea și rafinamentul se aflau în artă, mai totdeauna, pe poziții opuse. Stanislavski și Nemirovici-Dancenko au apropiat acești doi poli; de aceea au și izbutit să-l înțeleagă și să-l joace într-un chip nou pe Cehov. Poezia extrem de complexelor — uneori imperceptibilelor — stări sufletești a găsit pentru prima oară pe scenă un limbaj democratic, accesibil tuturor, fără să piardă din subtilitate. Și întreaga Rusie progresistă, în frunte cu Lenin, recunoscu de la bun început Teatrul de Artă. După cum își amintește arhitectul V. Vesnin — unul dintre cei mai bătrîni spectatori ai M.H.A.T.-ului —, foaierul și sălile pentru fumători din teatru aduceau cu niște „cluburi ale intelectualității ruse, care nu au existat ca atare niciodată, dar unde se putea discuta, se puteau schimba impresii, și unde volubilitatea cîtorva oameni de felurite categorii se transforma într-una comună". Desigur, nu era vorba de cluburi politice de genul celor cunoscute în Revoluția franceză. Dar climatul moral la spectacolele M.H.A.T.-ului nu lăsa pe nimeni indiferent. Nu mă pot opri să nu citez încă o mărturie a unui contemporan. La începutul deceniului al patrulea, V. V. Veresaev, la o întîlnire organizată de ziarul „Sovetskoe Iskusstvo", povestea că Stanislavski, în rolul doctorului Stockmann, i-ar fi sugerat prima poruncă revoluționară: să nu îngenunchezi în fața superiorității forței, oricît de evidentă ar fi ea. Mai tîrziu, în „Povestiri adevărate", Veresaev scria că interpretarea lui Stanislavski în Stockmann a fost una din acele satisfacții „pentru care rămîi în tot restul zilelor recunoscător vieții".

Autorii de memorii scriu deseori despre modestia lui Stanislavski, despre aversiunea lui față de obligațiile legate de ceremonii oficiale, la care trebuia să participe. Atare obligații erau multiple, mai ales în timpul turneelor întreprinse de Teatrul de Artă în străinătate. El, care ura agitația, era nevoit să se supună regimului obișnuit tuturor vedetelor în Occident. Era amărît cînd se simțea lingușit; nu suferea, de pildă, servilismul biografilor și a vorbit cu antipatie despre N. Efros, de altfel prietenul său, cînd acesta, într-un articol publicat în ziarul „Russkie Vedomosti", i-a înfrumusețat un episod din tinerețea lui teatrală. „Articolul nu-mi place pentru că are caracter de reclamă" — se plîngea el scriitoarei-critic teatral L. Gurevici, cu care purta o corespondență permanentă. La rîndul ei, aceasta povestea că, în viața de toate zilele, Konstantin Sergheevici „parcă se jena să-și etaleze, în toată bogăția lor, sentimentele și stările sufletești". Ceea ce nu înseamnă că modestia lui, exigențele neiertătoare față de sine însuși ar fi dovedit lipsă de încredere în sine, în vocația sa. Dimpotrivă. În anii de după revoluție, la repetițiile M.H.A.T.-ului s-a creat și s-a încetățenit termenul de „maximalism artistic". Termenul avea două sensuri: unul, legat de procesul de creație, și care se exprima prin regula „pe scenă nimic nu poate fi exagerat dacă este just"; al doilea, etic, îndreptat împotriva oportunismului, compromisurilor și renunțărilor în problemele principiale. Dacă ne este îngăduit să ne folosim de termenul uzitat la M.H.A.T., Stanislavski era „maximalist" încă din tinerețea lui artistică. Cu diferite prilejuri, el spunea că vechea artă academică s-a închistat din pricina lipsei de mișcare și a îmbătrînit fără nici o speranță. Din această constatare incon-



Cehov citind „Pescărușul" primilor interpreți ai spectacolului. În stînga lui Cehov, Stanislavski, Knipper, Artem, Lujski, Vișnevski, Nemirovici-Dancenko. În dreapta — Lilina, Roksanova. Ultimul, pe divan, Meyerhold

M. Gorki și K. Stanislavski la spectacolul cu „Trenul blindat 14—69" de Vsevolod Ivanov, prezentat de M.H.A.T.

testabilă, el mai trăgea o concluzie: datoria noii generații, a acelei generații căreia îi aparținea și el, este să izgonească din artă rutina, să dea cîmp liber de acțiune fanteziei și creației. În vara anului 1897, într-o scrisoare trimisă criticului și dramaturgului francez Lucien Besnard, Stanislavski încheia, făcînd aluzie la această concluzie: „Arta nu poate fi salvată decît așa". Era vorba, prin urmare, despre viitorul teatrului, despre reconstrucția lui de sus pînă jos. Și această măreață sarcină el o luase asupra-și, fără să se mai gîndească la riscurile ce te așteaptă dacă arzi punțile cînd terenul e nesigur.

Frumusețea lui Stanislavski avea multe fațete, printre care numărăm și intransigența spirituală. În iarna lui 1900, pe la sfîrșitul celei de-a doua stagiuni a M.H.A.T.-ului, se iscase la conducerea teatrului un conflict stîrnit din cu totul neînsemnate motive, dar care pusese sub semnul îndoielii însăși existența instituției. Stanislavski era disperat; el refuza totuși să încerce a-l împăca pe Nemirovici-Dancenko cu Morozov, cel de-al treilea membru al direcției M.H.A.T. — industriaș și mecena moscovit, om deosebit, în felul lui, asemănător lui Bulîciov al lui Gorki, și care își trăia veacul „nu pe strada sa". Însuși faptul că, din cauza unui joc al ambițiilor, din cauza unei mîndrii prost plasate, un teatru putea să se ducă de rîpă îi părea strigător la cer lui Stanislavski. Prețuia nespus de mult prietenia ce-l lega de Nemirovici-Dancenko; era interesat să colaboreze cu el („fără dumneavoastră nu vreau să rămîn în această afacere"); totuși, i-a scris una dintre cele mai aspre scrisori din toți anii legăturilor lor creatoare. I-a spus-o pe șleau: „dacă se va întîmpla aceasta (adică, dacă va avea loc ruptura definitivă — *A. M.*), am să renunț la teatru și la artă... Naiba să ia o asemenea artă!"

Gîndul că e mai bine să renunțe la artă decît să-și plece capul și să accepte compromisuri l-a urmărit pe Stanislavski întreaga viață: în tinerețe, cînd publicul care frecventa spectacolele de amatori nu accepta modul lui de joc — bazat pe mimică și pe pauze, joc zgîrcit în gesturi — și încerca să-i impună gusturile sale; în zilele cînd, lucrînd la *Pescărușul*, văzuse întîmplător la Harkov spectacolul *Groapă rea* și se îngrozise la gîndul că are aceeași profesiune cu acei oameni ce se contorsionau pe scenă; după moartea lui Cehov și după ruptura cu Gorki („nu există repertoriu, dar mai ales totul este rău și meschin în jur"); în 1911, cînd văzuse la Berlin *Oedip* în regia lui Reinhardt și scrisese soției sale, artistei Lilina: „Este atît de îngrozitor încît m-am rușinat iarăși de profesiunea mea de actor"; în 1923, cînd trupa Teatrului de Artă, nepromovînd experiențele lui pedagogice, îl dusese la concluzia hotărîtoare: „În chip nou nu vor, în chip vechi nu se poate"; și încă în numeroase alte cazuri.

Stanislavski nu putea să accepte rutina de tip nou a faimosului regizor german Reinhardt, nici rutina timpurilor anterioare lui Scepkin, văzută la actorii necunoscuți din Harkov; nu se putea împăca cu arta cînd ea se consacra „măruntelor țeluri burgheze". De aceea, îi și spusese lui Nemirovici-Dancenko, în 1900, că, dacă conflictul din cadrul direcției va duce la distrugerea teatrului, „...Noi, rușii, vom dovedi că sîntem o națiune putredă și că eul nostru personal, cu ambiția lui măruntă, nimicește toate inițiativele bune". Nu era un raționament retoric; așa gîndea Stanislavski. Istoria a împins Teatrul de Artă în primele rînduri și dacă puterile lui n-ar fi fost pe măsura sarcinilor revoluționare, dezvoltarea scenei ruse ar fi întîrziat ani îndelungați.

Geniul lui Stanislavski a fost neobișnuit de sensibil și a avut cei mai diverși învățători: de la renumita Fedotova, păstrătoarea și continuatoarea tradițiilor lui Scepkin, pînă la necunoscutul jongler de la circul moscovit; a învățat de la cîntăreții italieni, de la tragedienii de provincie și de la primele-balerine. În cărțile lui, cititorul va întîlni și gîndurile lui Șaliapin despre artă și soluțiile aflate de Nemirovici-Dancenko la repetițiile de la Teatrul de Artă. A învățat foarte mult de la Cehov și Tolstoi, mai ales de la Tolstoi. Ca regizor profesionist propriu-zis și-a început cariera odată cu *Roadele învățăturii* (1891), pusă în scenă la Societatea de artă și literatură. În mod formal, legăturile lui cu Tolstoi sînt superficiale — două-trei întîlniri, un schimb incidental de scrisori, două montări în timpul vieții autorului, din care una, *Puterea întunericului*, la Teatrul de Artă, soldată cu un eșec. Manifestă și față de teoriile lui Tolstoi multă prudență. În orice caz, cînd fiul său, în vîrstă de 17 ani, i-a vorbit într-o scrisoare despre inevitabilitatea suferințelor și despre moarte ca atoateizbăvitoare, Stanislavski i-a răspuns: „Te-ai lăsat, se vede, copleșit de tema asta filozofică pentru că l-ai citit prea mult pe Tolstoi", convingîndu-l să izgonească bezna și să caute lumină. Cu toate acestea, lucrările lui Tolstoi au lăsat o urmă foarte puternică în conștiința lui Stanislavski şi adesea făcea referire la ele în scrierile teoretice, cît şi în munca sa regizorală.

Tolstoi l-a învăţat să urască, încă înainte de înfiinţarea M.H.A.T.-ului, „teatrul în teatru", adică minciuna de efect, independent de ce nuanţă ar fi ea, ţipător-pestriţă, ori căutat-discretă pînă la completa diluare. Lucrînd la „sistem", îşi amintea mereu de lecţiile de dialectică ale lui Tolstoi, împrumuta de la acesta ideea „clarobscurului", exprimată în cunoscuta formulă : cînd joci pe un om rău, caută în el ce are bun. Ca şi Tolstoi, Stanislavski lega procesul de creaţie de procesul amintirilor, şi fiecare erou al lui poseda o particulă din el însuşi ; această afinitate a metodelor de întruchipare a fost observată, în zilele creării „sistemului", de prietenul şi consultantul lui, Sulerjiţki, care-i fusese şi lui Tolstoi prieten. În sfîrşit, Stanislavski, urmîndu-l pe Tolstoi, credea cu sfinţenie în forţa artei, în capacitatea ei de a o lua înaintea istoriei şi, mai mult decît atît, de a-i aduce acesteia corective. În jurnalul său din **1896**, Tolstoi scria că poezia populară nu numai că a reflectat, dar a şi prevestit şi a pregătit mişcările populare, de pildă Reforma. Stanislavski definea rolul artei de pe aceleaşi coordonate.

Iată o ilustrare interesantă a celor menţionate mai sus. Recent, la o seară jubiliară a lui Ilya Ehrenburg, academicianul Skobelţîn, discutînd despre previziunile omului de artă, a citit un fragment dintr-un articol al lui Stanislavski, vechi de 35 de ani. Am ascultat şi noi cu atenţie cuvintele lui Stanislavski despre teatru, care trebuie să fie „una din principalele arme în lupta împotriva războiului, precum şi un mijloc internaţional de sprijinire a păcii pe pămînt". Pe noi, oamenii de azi, acest articol, scris în deceniul al treilea, ne-a atras nu numai prin filozofia lui umanistă, nezdruncinată de furtunile primului război mondial, dar şi prin credinţa pasionată — pe care o mărturiseşte — în posibilităţile nelimitate ale artei, în capacitatea ei de a influenţa, în modul cel mai real, politica popoarelor. Stanislavski nu vedea foarte limpede mecanismul acestei înrîuriri, nu se socotea competent în domeniul sociologiei, şi nici nu era ; dar prin sentimentul responsabilităţii în faţa istoriei şi omenirii, pe care-l poseda în cel mai înalt grad, putea să se compare cu Tolstoi însuşi.

E tare incomod să trăieşti pe asemenea culmi ale spiritului ; aşa se plîngea Tolstoi lui Goldenweiser : „Nu ştiu dacă-ţi este cunoscut acest sentiment. Eu îl resimt foarte puternic cînd mă aflu în faţa unei minciuni artistice, şi nu pot să-i dau alt nume decît sentiment de ruşine". Sentimentul de ruşine îl cuprindea şi pe Stanislavski ori de cîte ori venea în contact cu minciuna artistică. Era un sentiment deosebit de chinuitor, mai cu seamă în momentele tragice ale istoriei, cînd arta se descoperea nepregătită pentru măreţele schimbări istorice survenite şi continua să trăiască, fără umbră de îngrijorare, într-un ritm de mult statornicit, comod. Stanislavski nu cerea teatrului să fie ecoul imediat al evenimentelor, sau — cum se spune la noi acum — să fie operativ, dimpotrivă. Totuşi, înţelegînd inoportunitatea introducerii, în sfera esteticii, a informaţiei şi a propagandei în forma ei, ca să zicem aşa, pură, avea convingerea că numai oamenii imorali se ascund de timpul lor, menţinîndu-se „deasupra vălmăşagului".

În **1915**, vara, în al doilea an de război, aflîndu-se în concediu de odihnă la Eupatoria, a participat la un concert-cabaret, alcătuit potrivit programului consacrat în acea perioadă : la început, declamări, muzică, apoi parodii, scenete, cuplete, scheciuri etc. Impreună cu dînsul mai erau Vahtangov, Gzovskaia, Birman, pe atunci tînără, şi „un minunat violonist din Odesa". Seara aceea, la Eupatoria, i s-a părut atît de insuportabil de meschină, încît, amintindu-şi mai tîrziu de ea, „roşea pînă în tălpi". „O seară întreagă şi o zi întreagă după aceasta m-am simţit prost. Iar cei ce înţelegeau ceva evitau să dea ochi cu mine" — scria el Lilinei. Tragedia istorică, ce cuprinsese omenirea, îl atinsese în modul cel mai direct, şi-l tortura problema justificării creaţiei artistice în general şi a preţului cu care se cumpăra cultura. Profund convins de forţa artistului, Stanislavski atinge extreme de tip Pisarev în negarea artelor şi acuză de inadmisibilă lipsă de răspundere pe artistul contemporan unor atît de serioase vremi. „Atît de mult mă apasă războiul, pe mine ca şi pe toţi ceilalţi, încît sînt nevoit să-mi încordez ultimele forţe pentru a lucra în domeniul artelor, lucru devenit acum atît de superfluu şi inutil" — îşi împărtăşeşte el îngrijorarea în octombrie 1914. Mai tîrziu, totul intră iarăşi în normal ; îşi depăşeşte îndoielile ce-l chinuiseră, recapătă credinţa în teatru, ce-i fusese zdruncinată. Repetă spectacolul Puşkin, se arată din nou pasionat, ca altădată, în tinereţe, de dramatizarea nuvelei lui Dostoievski „Satul Stepancikovo" ; îşi scrie însemnările, descoperă o seamă de lucruri noi „în domeniul subconștientului și supraconștientului“ în creația actorului ; conduce cursuri la Teatrul Mare etc. Și, în toiul muncii, care îi ocupă tot timpul, îl frămîntă întrebarea dacă arta lui ajunge la înălțimea epocii, dacă răspunde cu demnitatea cuvenită suferințelor omenirii.

După Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, acest sentiment al său de neconcordanță între artă și timp se ascute și mai mult, și iată ce forme adoptă. În toamna anului 1922, Stanislavski scrie din Berlin, unde Teatrul de Artă se afla în turneu, lui Nemirovici-Dancenko, la Moscova : „Cînd, în *Trei surori*, jucăm scena în care Mașa își ia rămas bun, mă simt stingherit. După toate cîte au trecut peste noi, este cu neputință să te mai tîngui că un ofițer se duce și că femeia pe care o iubește rămîne. Cehov nu satisface. Dimpotrivă. Nu mai simt nici o dorință să-l joc...“ Iată o afirmație în măsură să uimească pe un cititor neavizat. Este îndeobște cunoscut că Stanislavski, atunci cînd regiza și juca piesele lui Cehov — și mai tîrziu, peste cîțiva ani după turneul berlinez, cînd lucra la „Viața mea în artă“ —, a susținut și a dezvoltat ideea că poezia lui Cehov este infinită („este de domeniul eternului“) și că fiecare nouă generație găsește în ea noi zăcăminte, noi subtilități.

De ce atunci nu-l mai satisfăcea Cehov ? Care era motivul ? Poate pentru că, în perioada de avînt a revoluției, în momentul marii cotituri sociale, *Trei surori*, jucată în vechea interpretare a M.H.A.T.-ului, în ritmul stabilit în 1901, îi apărea acum lui Stanislavski prea arhaică. Spectatorul berlinez din loji și parter salutase furtunos vechiul Teatru de Artă ; îl știa încă din turneul din 1906 și îi părea neschimbat. Dar Stanislavski își însușise de-acum marea lecție a revoluției : „este imposibil să continui vechiul“. Admirabile, această nelimitată credință în forța artei — îmbinată cu sentimentul critic, mereu înnoitor — și acest romantism înarmat cu experiența lucidității !

În esență, istoria îl pusese să aleagă. Puterea revoluționară nu-l grăbea, nu-l obliga să ia nici un fel de hotărîri. Lunacearski, citîndu-l pe Lenin, spunea că „dacă există un teatru pe care trebuie să-l salvăm și să-l menținem, cu orice preț, din trecut, acesta este fără îndoială Teatrul de Artă“. În felul acesta, de la bun început s-a pus problema păstrării unor valori artistice acumulate din trecut și Stanislavski putea să aleagă pentru teatru un statut de muzeu, privilegiul unei rezervații pentru o artă-model. Dar o atare perspectivă îl mîhnea nespus : el nu voia să fie un bătrîn dornic să arate tînăr și tîrîndu-se în coada noilor generații ; cu atît mai puțin îl atrăgea rolul unui înțelept, venerat pentru trecutul său, rolul unui reprezentant al senectudinii academice, cu salariu mare. Niciodată — nici atunci, nici în trecut — el nu s-a simțit bine într-o pace spirituală confortabilă. El repeta neîncetat că nimic nu este mai stupid decît un artist cu greutate, îndrăgostit prostește de sine însuși.

A avut noroc, din tinerețe și pînă la bătrînețe, scria el însuși lui Gorki : „Am avut noroc în viață. Viața a aranjat totul așa cum a aranjat“. E încă o dovadă a dificultății în care se află un artist de a fi obiectiv în aprecierea propriei sale cariere. Nu. El nu și-a urmat supus destinul ; nu s-a lăsat să fie o unealtă oarbă a lui. Ținea la succes ; dar nu era laș și nu se agăța cu orice preț de el. În anii cînd juca ca artist amator, i se propusese o dată, lui, diletantului, interpret al cîtorva roluri mai însemnate, să intre în trupa Teatrului Mic. Și răspunsul lui, dat după un răstimp de gîndire, fu că nu vrea nici să se piardă în mulțimea „actorilor de categoria a doua“, nici că se încumetă să concureze cu cei de prima mînă. Dincolo de acest refuz politicos, stăteau motive serioase : era foarte ispititor să ajungi actor în cel mai bun teatru rus ; dar ce s-ar fi ales atunci din planurile lui ? Pentru că era îndoielnic să fi putut trage după sine o trupă renumită din capitală. A preferat succesului recunoscut, independența și libertatea de acțiune.

Nu s-a lăsat hipnotizat de succes nici la Teatrul de Artă, cu toate că succesul întrecuse cele mai cutezătoare așteptări ale lui. În primăvara lui 1901, cînd cea de-a treia stagiune se încheia cu deosebite satisfacții pentru dînsul — pusese în scenă *Snegurocika (Albă ca zăpada), Doctorul Stockmann* și *Trei surori*, și jucase două din rolurile sale faimoase, doctorul Stockmann și Verșinin —, se plînge uneia din corespondentele sale : „Teama de a mă repeta, teama de a mă opri în loc îmi produc neliniște, mă fac să sufăr“. Totul se aranjează cum nu se poate mai bine ; totuși, fără a pune la socoteală riscul unor pierderi inevitabile, el se gîndește cu îngrijorare la noua stagiune, la ce trebuie să facă pentru a nu se repeta, pentru a-și dezvolta arta. Trebuie să se observe că, după stagiuni proaste, după eşecuri, el ştie ce are de făcut şi cum să reacţioneze la ele. În condiţii grele, îşi păstrează un uimitor sînge rece; în schimb îl pun deseori în încurcătură victoriile, triumfurile. Să nu uităm că şi criza spirituală din vara anului 1906, care a marcat o cotitură importantă în viaţa lui, a intervenit după un formidabil succes repurtat de Teatrul de Artă în Occident.

În februarie-martie 1906, Stanislavski, după propriile sale cuvinte, trece printr-o „clipă foarte importantă a vieţii". Şi, într-adevăr, este greu să-ţi păstrezi cumpătul cînd toate ziarele berlineze — care pe atunci erau peste o sută —, toţi intelectualii, incluzînd cercurile social-democrate, onorabili profesori din toate domeniile ştiinţei, oameni ai artei, şi printre aceştia somităţi de talia unui Haase, în vîrstă de 80 de ani, scriitori, în frunte cu Hauptmann, îi socotesc arta drept o adevărată revelaţie, recomandă să se ia lecţii de la actorii moscoviţi, demni reprezentanţi ai „noului secol"... „Într-un cuvînt, am făcut o indigestie de glorie" — trage Stanislavski concluziile primului său turneu în străinătate. Şi, obosit de atîtea impresii, de triumful care a durat săptămîni în şir, se duce să se odihnească în Finlanda. Aici, pe ţărmul stîncos al Balticii, într-o deplină singurătate, el descoperă adevărul cunoscut „demult, tuturora", şi totuşi neperceput pînă la capăt, că arta teatrului, în însăşi esenţa ei, e purtătoare de amăgire. Acum, cînd impresari întreprinzători invită din toate părţile Teatrul de Artă, în diferite turnee, cînd criticii cei mai severi numesc jocul lui Stanislavski genial — atît, genial —, el se judecă cu asprime extremă şi descoperă că profesiunea de actor s-a transformat la el într-o obligaţie de nesuferit, într-un soi de gimnastică tehnică, neamintind prin nimic procesul de creaţie. E necruţător cu sine. Ca o probă că judecata lui e dreaptă, mărturiseşte că pînă şi rolul Stockmann, rolul său iubit, îl joacă acum rutinier, cu gîndul dus la lucruri cu totul străine de el.

Se petrecu ceea ce nu o dată s-a mai petrecut în trecut. Un mare artist, ajuns la maturitate, îşi osîndeşte propria-i artă ca incapabilă, după cîte i se pare, să slujească adevărul şi oamenii, şi se osîndeşte pe sine însuşi. Numai că, în judecata lui Stanislavski, exista şi ceva nou! Convingîndu-se că amăgirea reprezintă un element inevitabil al jocului artistic, el nu renunţă la teatru, nu se depărtează de el. Dimpotrivă, conştiinţa imperfecţiunii artei sale îl incită la creaţie şi la experienţă. În volumul III din „Capitalul", Marx susţine următoarele: „Dacă forma de manifestare şi esenţa lucrurilor ar coincide direct, orice ştiinţă ar fi de prisos"... Stanislavski creează teoria sa tocmai în momentul cînd devine conştient de întreaga profunzime a contradicţiei dintre aparenţă şi esenţă în arta actorului. El ia asupra-şi o sarcină extrem de curajoasă, aceea de a învinge minciuna pe scenă, fără a încălca natura scenei, şi propune „sistemul său" de creaţie actoricească, concret ca un manual de gimnastică şi universal ca matematica; „sistemul" care luminează ungherele întunecate ale subconştientului nostru în momentul creaţiei, şi care pune capăt diletantismului pe care el îl ura.

Istoria creării „sistemului" este atît de dramatică şi zugrăveşte atît de limpede chipul moral al lui Stanislavski, încît merită să ne oprim asupra ei. Cele dintîi căutări teoretice ale lui Stanislavski n-au găsit sprijin nici în cercul propriilor lui adepţi; dar, poate ar fi şi greu să-i învinovăţim, deoarece la lecţiile cu „sistemul", la studiile pedagogice şi de antrenament, predominau exerciţiile practice şi de creaţie, ceea ce pentru maturi, formaţi la o tehnică deja elaborată, era un adevărat chin. Chiar şi actorii Teatrului de Artă, obişnuiţi să aibă încredere deplină în Stanislavski, socoteau aceste exerciţii drept nişte inutile ciudăţenii şi le sabotau pe ascuns. În pofida rezistenţelor mascate, uneori şi făţişe, Stanislavski nu abandonă căutările şi ajunse la cîteva importante descoperiri în domeniul psihologiei şi tehnicii creaţiei actoriceşti. Avea acum o bază şi era încredinţat că merge pe o cale justă. Au trecut însă ani, iar el nu-şi publica descoperirile. Cartea „Munca actorului cu sine însuşi" a scris-o în răstimpul a treizeci de ani — şi aceasta este singura lui carte despre „sistem"; în orice caz, din cele trei pregătite, singura terminată. Nu poţi pune această încetineală pe seama unui exces de reflecţie sau a unui neîndestulător curaj. Dimpotrivă, numai un scriitor curajos, după ce a elaborat douăzeci de variante ale unei lucrări, poate să pună deoparte cele aşternute pe hîrtie, pentru a aborda a 21-a variantă. Acest lucru se petrecea permanent cu Stanislavski, deşi el ştia foarte bine că „atmosfera căutărilor" nu trebuie condensată, căci altfel „poţi să te sufoci şi să-ţi pierzi minţile"; şi cel mai preţios diamant poate fi stricat printr-o şlefuire la nesfîrşit.

Cu toate acestea, el tărăgăna: şi fiindcă era un experimentator cinstit şi nu-şi îngăduia să se încreadă în descoperirile sale — chiar după ce irosise ani în şir spre a le verifica; şi fiindcă descoperirile lui, cele mai deseori pur practice, îşi găseau chinuitor de anevoie o tălmăcire în limbajul noţiunilor generale („cuvintele necesare pentru definirea simţămintelor se ascund şi fug"); şi fiindcă teoria lui, reprezentînd bilanţul dezvoltării seculare a teatrului mondial, nu putea reţine din trecut nimic, fără o reconsiderare critică. Mergea, ca prim descoperitor, pe dibuite, ca să nu se poticnească. Poate însă că principala cauză a acestei autolimitări, pline de bărbăţie, trebuie găsită în faptul că aflările lui Stanislavski se lărgeau necontenit, iar noile observaţii se deosebeau de vechile concluzii. Sistemul său cuprinde, înainte de toate, experienţa a două revoluţii, al căror contemporan a fost.

Nu vreau să spun că Stanislavski a fost de la bun început partizanul Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie. Dimpotrivă, procesul de înţelegere şi asimilare a ideilor revoluţiei a fost îndelung pentru el şi, în unele momente, chiar plin de zbucium. Totuşi, fără a vedea limpede ce atitudine se cuvenea să aibă faţă de revoluţie, el a intrat în vîltoarea ei, tras de logica de fier a evenimentelor, şi tot ceea ce a înfăptuit atunci în teatru a înfăptuit ţinînd seama că este revoluţie. Iar teoriile lui — un domeniu al ştiinţei nelegat direct de relaţiile de clasă, aşa cum nu este legată de ele nici, de pildă, gramatica — au avut nevoie de noi idei, care să le apropie de ştiinţa materialistă. El nu cunoştea încă drumurile artei revoluţionare; îl speriau avîntul futurismului şi cel al curentelor de stînga în general; orientarea lor spre statistică şi neîncrederea faţă de om; acel caracter de masă care duce la despersonalizare, la utilitarism (de genul baletului descris de dînsul în „Viaţa mea în artă", baletul despre lupta împotriva frigurilor); teatralitatea de dragul teatralităţii, de genul extrem de agresiv al estradei-foileton, care nega tot trecutul teatrului rus etc. Era însă ferm convins de un lucru: că, odată cu dezvoltarea revoluţiei, va renaşte în mod necesar curentul psihologic în artă, că aici se va manifesta efectiv dramatismul epocii noi, măreţia schimbărilor legate de ea, şi că „sistemul" lui nu putea trece neinfluenţat pe lîngă acestea. Universal prin scopul urmărit, valabil pentru actorii de toate şcolile, naţionalităţile şi timpurile, „sistemul" trebuia în primul rînd să reflecte lecţiile timpului său. Şi Stanislavski se întoarce iarăşi la lucrările sale scrise dar neterminate. Cititorul care cunoaşte culegerea completă a operelor sale, editate în ultimii ani, poate să-şi facă o imagine a uriaşei munci închise în cele opt volume apărute.

Ce ne atrage cel mai mult în aceste lucrări (unice chiar prin volumul lor — ele conţin aproape trei sute de coli de autor), dacă avem în vedere sfera de îndatoriri şi ocupaţii ale lui Stanislavski? Ne atrage concepţia lui asupra artei ca activitate etică, menită să ducă omul la perfecţiune. E o concepţie care s-a dezvoltat în timp, dar a rămas totuşi neschimbată la rădăcină. Estetica lui este bazată pe etica lui, şi se întrepătrunde cu ea.

Primele lucrări publicistice ale lui Konstantin Sergheevici, incluse în operele lui complete, se referă la acel dificil deceniu din viaţa intelectualităţii ruse despre care am pomenit. Deseori considerăm anii de după înfrîngerea revoluţiei din 1905 ca anii cei mai ruşinoşi şi sterili din istoria artei noastre. E oare justă o asemenea apreciere? Merită să ne gîndim la aceasta. Să ne amintim că în acea vreme mai trăia Tolstoi, că Gorki se afla în perioada de înflorire a forţelor lui creatoare, că Korolenko, Blok şi Bunin scriau mult şi publicau mult, că apăruse o minunată pleiadă de poeţi şi că glasul lui Maiakovski începuse să răsune tot mai puternic; că Şaliapin era în culmea gloriei sale, că mai juca încă Ermolova, că Vahtangov îşi începuse experienţele sale în studio, că Komissarjevskaia făcea turnee prin Rusia, fără a renunţa la visul ei de a crea un teatru nou, că garda Teatrului de Artă intrase în epoca unei maturităţi strălucitoare, că Meyerhold iniţia montări noi, că Iujin juca roluri noi ş.a.m.d. Acelaşi lucru se petrecea şi în muzică, reprezentată pe atunci de Skriabin şi Rahmaninov; acelaşi lucru în pictură, în balet, în arhitectură.

Nu avem, după cum se vede, nici un motiv să ne plîngem de lipsă de talente, şi să afirmăm că moralistul epocii era Mencikov de la „Novoe Vreme", iar poetul ei, pornograful Kuzmin. Nu trebuie, şi este chiar imposibil să-i învinuim pe toţi intelectualii din perioada 1900—1910, pe toţi de-a valma — exceptînd cîteva nume —, de lichidatorism politic şi deşănţare decadentă. Mai degrabă se cuvine să vorbim despre tragedia marilor artişti ruşi, asupra cărora se năpustise epoca reacțiunii, cu predica amoralismului și egoismului, cu teama față de viață și cu cultul morții și al fatalității; despre cei ce-au știut să reziste presiunii valului de renegare și obscurantism și despre cei ce n-au rezistat, au capitulat și au pornit pe alte căi.

Drama spirituală a epocii l-a atins și pe Stanislavski — atît în calitatea lui de actor, cît și în aceea de conducător al Teatrului de Artă. Lui îi aparțin o seamă de amare cuvinte despre lipsa de sens a creației, despre creația frustrată de sentimentul perspectivei, lipsită de scop — cuvinte în care freamătă surd deznădăjduirea: „jucăm, jucăm, îmbătrînim, ne consumăm" (decembrie 1911). Îl amărăște și publicul „indus în eroare de presă" și contaminat de cinism; și repertoriul bazat pe reclamă ieftină, compus din noutăți îndoielnice; și „apatia voinței creatoare", ce se face simțită la numeroși actori; și jocul lor de-a singurătatea și neînțelegerea, și atmosfera otrăvită, generată de critică; și degradarea generală a gustului, precum și pătrunderea tot mai evidentă a spiritului negustoresc în artă. Dar cel mai mult îl amărăște că „toți presimt catastrofa, dar nimeni nu încearcă s-o preîntîmpine". Atunci, în decembrie 1911, el scrie lui Nemirovici-Dancenko: „Am un plan, limpede, precis, elaborat întreaga mea viață, și dacă acționarii și trupa nu vor să sprijine acest plan, să propună altul, numai să acționeze, să nu bată pasul pe loc, în dorința lor ca totul să rămînă neschimbat". Această scrisoare, și tragică și curajoasă, se încheie cu cuvintele care sună ca o lozincă — „numai muncă, muncă, muncă!" Așadar, sufletește, Stanislavski este cuprins de îndoieli, dar nu este înfrînt, nu se dă în lături de la o activitate furtunoasă, caută un drum nou în creație. Și este deosebit de semnificativ faptul că, în 1908, cînd în artă aveau preț cu deosebire producțiile de scandal și cînd teoreticienii și practicienii decadentismului rus, de toate nuanțele — de la cea religios-mistică pînă la cea pornografic-trivială —, făceau elogiul singurătății și al izolării omenești, precum și al personalității libere de orice îndatoriri, Stanislavski scria Lilinei că, dacă nu se va întîmpla ceva, „vom pieri cu toții în dezmăț" și concepea lucrarea despre etica actorului și despre legile ansamblului în creația scenică.

Ideii ansamblului, veche cît teatrul însuși, el i-a dat un sens nou, nu unul îngust profesional, ci unul etic, afirmînd că creația scenică trebuie să fie armonioasă, că a utiliza „arta noastră colectivă pentru creație personală" înseamnă a distruge această artă de la rădăcina ei, că teatrul se înalță pe „orgolii zdrobite", că esența ansamblului constă în convingerile și comportarea artistului; că este imposibil să duci în culise o viață măruntă de mic-burghez și apoi să ieși pe scenă și să fii într-o clipă la înălțimea lui Shakespeare. În anii întunecați ai reacțiunii, el ridica steagul *teatrului etic*, abordînd lucrarea capitală de reconsiderare și fundamentare științifică a artei actorului. Despre aceasta a scris, cu multă competență, Jean Vilar în prefața la ediția franceză a cărții „Munca actorului cu sine însuși". „Stanislavski, acest neliniștit practician și sever moralist, ia pas cu pas de la interpretul rolului tot ceea ce reprezintă obiectul vanității lui, smulge de pe actor podoabele ieftine, supune unei analize nemiloase pseudogeniile în fața cărora acesta se ploconește, desființează cu totul înfumurarea și spiritul cabotinismului generat de aceasta. După toate acestea, el propune actorului o metodă zilnică de muncă — fără îndoială unică — și întotdeauna eficientă".

Arta teatrului este vremelnică, timpul e necruțător cu ea. Ermolova, la o vîrstă relativ nu prea înaintată, scria în 1915 lui Iujin: „Din mine a rămas doar o bucățică din steagul rupt și vechi". Aceste cuvinte sînt ecoul unei zguduiri sufletești. Geniul Ermolovei trăiește și astăzi în tradițiile scenei ruse. Istoria își are însă legile ei, și sosește o zi cînd arta unor actori oricît de mari, care au dominat gîndurile unei întregi generații, devine obiect de muzeu, iar publicul cel nou o admiră așa cum se admiră trecutul măreț, dar stins. O legătură de cu totul altă natură s-a închegat între noi și Stanislavski-regizorul și ideologul teatral. Discuțiile în jurul „sistemului" său, la care participă nu numai specialiști de bibliotecă, ci și regizori practicieni, nu încetează a se purta de o jumătate de secol. Știu din experiență că tineretul artistic consideră atitudinea față de Stanislavski ca pe un crez personal. A merge cu Stanislavski ori împotriva lui înseamnă a-ți alege poziția în viață — a alege maestrul după care te orientezi, drumul căutărilor în viitor, școala pe care o accepți. Desigur, nu întotdeauna artistul își alege atît de conștient drumul; dar nu poți gîndi la viitorul artei și la viitorul tău, nici acum, în deceniul nostru al șaptelea, fără să te gîndești la Stanislavski, la lecțiile și la descoperirile lui!

Nu este de mirare că lucrările lui Stanislavski sînt citite de actori și de specialiștii din domeniul istoriei artelor. E firesc. Unele aspecte ale popularității „sistemului" său sînt însă într-adevăr uimitoare. Voi da un exemplu. În 1960, au fost publicate în limba rusă însemnările unui mare savant francez participant la Rezistență, chimistul Jacques Bergier — „Agenți secreți împotriva armei secrete". Este o carte pasionantă, aș zice de-a dreptul eroică, în care, pe neașteptate și într-o legătură cu totul neprevăzută, e pomenit numele lui Stanislavski. Ilegalistul Bergier, trecut prin toate chinurile temnițelor fasciste, scrie că, pentru participanții la lupta antifascistă, cunoașterea „sistemului" lui Stanislavski și aplicarea lui „erau o condiție absolut necesară". Fapt verificat în nenumărate ocazii. Chiar și în împrejurarea că nimerea la Gestapo, dacă își trăia perfect personajul său — cel pe care trebuia să-l reprezinte —, membrul organizației ilegale nu putea fi identificat. Iar de i se hărăzea un sfîrșit fatal, omul murea cum trebuia să moară personajul creat de el. Iată ce puncte de intersecție există între artă și politică. Și trebuie să ținem seama că chimistul Bergier vorbește despre „sistemul" lui Stanislavski ca despre un bun îndeobște cunoscut al culturii mondiale, fără nici un fel de explicații suplimentare și referiri istorice.

Acesta era Stanislavski, participantul la Rezistență.

Și acum, ceva despre Stanislavski, părinte sufletesc al artei contemporane. Din numeroasele exemple voi alege unul, și el interesant pentru neașteptata legătură dintre unele fapte cu totul distincte.

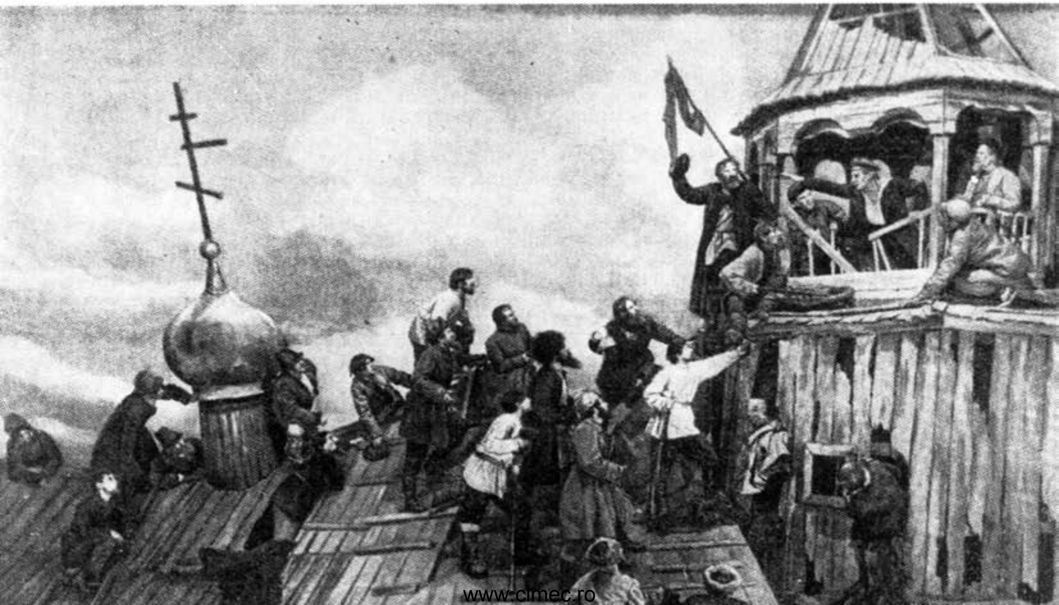
Nu se poate stabili în ce împrejurări a cunoscut Hemingway concepțiile lui Stanislavski despre artă. O fi asistat, poate, la spectacolele lui, date în timpul turneului Teatrului de Artă la Paris, la începutul deceniului al treilea; Hemingway locuia pe atunci la Paris. O fi citit, poate, lucrări de-ale lui ori cărți despre el, în același deceniu, al treilea, sau în al patrulea. Un lucru putem afirma: că unele gînduri ale autorului povestirii „Moartea după-amiază" exprimate, de pildă, în legătură cu raportul dintre cunoștințe și zugrăvire în creația artistică, sînt foarte apropiate de Stanislavski. Lui Stanislavski i se părea întotdeauna, vorbind în limbajul sec al formulelor, că rezerva de cunoștințe trebuie să depășească în artă volumul reflectărilor și că valoros este acel text care are și subtext. Hemingway a găsit pentru această idee o imagine plastică. „Măreția mișcărilor ghețarului constă în aceea că el se înalță doar cu o optime deasupra suprafeței apei." E drept, Hemingway nu-l citează direct, nicăieri, pe Stanislavski. Cu atît mai interesante ne apar relatările corespondentului revistei „Ogoniok", care l-a vizitat pe Hemingway în Cuba, în 1959. Venind vorba despre partea vizibilă și invizibilă a ghețarului, scriitorul explică: „E întocmai ca la Stanislavski al vostru: cînd actorul spune pe scenă doar două cuvinte, trebuie să știe totul despre eroi". Hemingway revenise la această idee 27 de ani după scrierea povestirii „Moartea după-amiază". La Stanislavski găsise el, așadar, acel „moment al adevărului", pe care-l aprecia cel mai mult în artă.

Declarațiile lui Bergier și Hemingway sînt mărturii ale unor prieteni și oarecum ale unor oameni care gîndeau deopotrivă cu dînsul. Ideile lui continuă însă să trăiască și pentru că există oameni care nu le admiră. Căci sînt și adversari, adversari politici, de felul bătrînului emigrant Evreinov, care, pînă acum cîțiva ani, edita cărți pline de răutate și prostie la adresa teatrului sovietic; și adversari pe plan artistic, care resping „sistemul", din felurite motive: de pildă, fiindcă, după părerea lor, Stanislavski l-ar fi descoperit în legătură cu propria lui natură artistică și, sprijinindu-se pe un caz particular, nu ar ajunge să fie un principiu universal valabil. Desigur, este un neadevăr evident, ușor de dezmințit. Ceea ce nu trebuie să ducă la concluzia că adversarii „sistemului" ar fi oameni pierduți, cufundați în eroare. Ar fi o intoleranță care n-ar putea aduce decît daune. Teoria lui Stanislavski nu are decît de cîștigat dacă adversarii ei își pot expune argumentat obiecțiile. Istoria științei ne demonstrează că, pentru succesul cercetărilor, un adversar inteligent este mult mai util decît un adept lipsit de caracter, servil. Nu-i vorbă, Stanislavski n-a avut parte de adversari serioși; de regulă, critica lor ori nu corespunde faptelor, ori este bazată pe prejudecăți.

Astfel, unii dintre tinerii noștri regizori și actori îi reproșează, bunăoară, lui Stanislavski că, în deceniile al patrulea și al cincilea, „sistemul" lui se aplica obligatoriu în toate teatrele. Dar nu Stanislavski este vinovat de aceasta. Ca

K. Stanislavski în rolul Satin din „Azilul de noapte" de Maxim Gorki

Scenă din „Trenul blindat 14—69" de Vsevolod Ivanov, prezentat la M.H.A.T. (1927)



şef de şcoală, el era, fireşte, interesat să ştie că ideile lui cunosc o cît mai largă răspîndire; teoria lui este „o teorie pusă în slujba realizării", a acţiunii. În acelaşi timp, el condamna cu fermitate orice tendinţă cazonă („obligativitate birocratică") în procesul subtil şi delicat de formare a psihologiei şi tehnicii artistului. El avea nevoie de partizani convinşi, nu de linguşeala funcţionarilor, care făceau propaganda „sistemului" aşa cum se popularizează vaccinurile în timp de epidemie. În septembrie 1934, el scria lui Sobinov despre un cunoscut om de teatru, cîndva adversar înverşunat al „sistemului" său şi care acum îşi recunoscuse greşeala: „Se pare că înainte l-a studiat «cam superficial». În ultimul timp însă, a «aprofundat» problema şi a găsit în «sistem».... Urmează mărturisirea entuziasmului... Înseamnă că cineva a dat nişte dispoziţii". Stanislavski nu spune nimic rău despre proaspătul convertit la „sistem"; de fapt, îi era si milă de dînsul, pentru că Stanislavski nu putea înţelege cum îţi poţi schimba la comandă concepţiile. Nu credea în eficacitatea metodelor silnice în artă şi, într-o scrisoare către I. Boiarski, unul din conducătorii Comitetului de Artă, protesta nu numai împotriva întregului program de popularizare a „sistemului", program întocmit de Comitet şi care denatura sensul muncii lui de ani de zile; el protesta şi împotriva monopolului „sistemului", recomandînd înlăturarea scolasticii cu tendinţa ei monstruoasă de nivelare, cerînd să se aplice „singurul sistem just — natura noastră umană, organică, creatoare".

Ediţia, în opt volume, a operei lui Stanislavski nu conţine toate scrisorile lui; unele dintre ele au fost omise din motive de elementară umanitate. El era necruţător în aprecierile sale, iar oamenii despre care vorbeşte, ori rudele acestora, mai trăiesc încă şi se cuvine a fi menajaţi ca oameni. Nu vom face reproşuri celor ce l-au editat pe Stanislavski; le vom urma exemplul, atunci cînd vom folosi arhiva lui Stanislavski. Exista la Teatrul de Artă un regizor de frunte, energic şi activ, pe care însuşi Konstantin Sergheevici îl numise odată „un mare activist". La început, acesta nu-i stîrnise vreun motiv deosebit de ostilitate. Ba, mai degrabă, îl simpatiza. Pe măsură însă ce regizorul făcea carieră şi căpăta tot mai multă influenţă, Stanislavski îşi schimba tonul în scrisori, se arăta tot mai iritat, mai intransigent. (De-a lungul vieţii sale, cred că doar faţă de un singur om a mai manifestat asemenea antipatie: faţă de inspectorul de gimnaziu, care i-a otrăvit anii de şcoală.) Cu timpul, pînă şi personalitatea regizorului pierduse pentru Stanislavski din valoarea ei reală, iar numele aceluia care „îi gonea din spate cu biciul" pe regizori şi actori, pentru „a se evidenţia şi pentru a-şi îndeplini planul", a devenit pentru Stanislavski o noţiune generală, întruchiparea a tot ce era mai negativ din ceea ce prinsese rădăcini la Teatrul de Artă, a ceea ce ameninţa cu adevărat viitorul lui. Socotesc că sentimentele lui Stanislavski erau prea subiective şi că regizorul care i-a trezit atare antipatie avea calităţile sale indiscutabile. Dar nu la aceasta se gîndea Stanislavski; el voia să ferească Teatrul de Artă de „ritm mecanic"; de creaţie nepăsătoare la esenţa creaţiei; de „pseudoacumulare de producţie" în locul unei adevărate înfloriri artistice; de supunere mic-burgheză în locul unei slujiri revoluţionare; de înşelătorie şi laudă cu recordurile inventate de oamenii ce se intitulau pe nedrept adepţi şi propagandişti ai ideii lui, fiindu-i de fapt ostili; de cei ce transformaseră „sistemul" creat de dînsul într-un nonsens obligatoriu, într-un ritual birocratic plictisitor, opac la legile şi cerinţele teatrului poetic, elaborate de-a lungul întregii sale experienţe artistice.

În creaţia lui Stanislavski s-au îmbinat două elemente, îndeobşte incompatibile: elementul de sinteză şi elementul de fragmentare — spontaneitatea artistului care ia realitatea în totalitatea ei şi spiritul de migală al cercetătorului, care o descompune, prin analiză, pentru a stabili legile existenţei şi dezvoltării ei. Largul diapazon al talentului lui Stanislavski i-a permis să se înalţe pînă la culmile artei şi să descrie critic experienţa sa, din care au luat naştere cărţile sale, cărţi-bilanţ, martori analitici ai drumului parcurs.

Era în însăşi natura talentului său nevoia de a se convinge pentru a crede în ceva şi de a-şi duce numai în acest chip, pînă la capăt, credinţa. Aşa proceda el, şi aceasta cerea el elevilor lui. Intransigenţa etică a lui Stanislavski ne trezeşte admiraţia, pentru că fanatismul lui artistic şi transformator al artei avea un sens măreţ: să slujească oamenii şi timpul său.

Conflictul dramatic la masa rotundă

CATEGORII NEEXPLORATE ȘI MUNCĂ COLECTIVĂ

Cred că discuția noastră trebuie să se axeze în special — dacă nu exclusiv — pe tema „conflictului contemporan". Adică, pe ceea ce noi dramaturgii trebuie să facem pentru ca aceste conflicte, pe care le abordăm în piesele noastre, să fie reale și esențiale, și nu doar „ascuțite". Susțin că trebuie să fim mult mai atenți cu acest adjectiv, „ascuțit", care se întrebuințează de multe ori în mod nepotrivit. Conferința pe țară a scriitorilor a arătat că în dramaturgie sînt necesare „conflicte reale și esențiale, abordate de pe poziții partinice", ceea ce e cu totul altceva decît conflicte „ascuțite". (Există conflicte ascuțite care nu sînt deloc reale și esențiale, și „vițăvercea".) Aș aștepta din partea criticilor să formuleze cerințe, observații, sugestii și propuneri care să îmbogățească substanțial concepția noastră a dramaturgilor despre conflictul contemporan, să ne clarifice datele lui teoretice, ajutîndu-ne în felul acesta să-l încorporăm într-un mod mai puternic decît pînă acuma în lucrările noastre.

Voi relua două dintre observațiile lui V. Mîndra. Subscriu la afirmația domniei-sale că tema „soției neînțelese", a căsniciei, a familiei, în definitiv, este și ea o temă a formării conștiinței socialiste și, ca atare, nu se poate face o vină unui dramaturg pentru că a abordat-o, ci doar, acolo unde este cazul, că a tratat-o cu insuficientă vigoare artistică. Însăși frecvența acestei teme (Dorian, Everac, Galan, Lovinescu etc.) demonstrează, într-o măsură, necesitatea ei, și nu cred că aceasta e o problemă „mic-burgheză". Din acest punct de vedere (hai să arunc o săgeată în tabăra criticilor), mi s-a părut că Dinu Săraru a mers pe o linie prea lesnicioasă în articolul său despre piesa lui Everac. Să ne gîndim că nu este deloc greu să narăm la un mod spiritual, ușor zeflemisitor, subiectele multor drame și tragedii clasice. Socotesc că Dinu Săraru, în mod involuntar, desigur, a lăsat impresia, după acest articol, că nu acordă întreaga sa considerație muncii unui dramaturg încercat cum este Paul Everac.

Și pentru că sîntem la capitolul criticii, hai să mai arunc două săgeți. Ne bucură pe toți, o spun fără vreo falsă politețe, creșterea spiritului combativ al cri-

---

* Vezi revista „Teatrul", nr. 11 și 12/1962.

ticii, chiar dacă el n-a încolţit de la sine, ci în urma impulsului dat de Conferinţa pe ţară a scriitorilor. Nouă ne trebuie o critică principială, severă. Ea ne ajută. Dar nu ne ajută zeflemeaua, brutalitatea sau sentenţiozitatea. Brutal mi s-a părut epitetul „plicticos", aplicat piesei mele de A. Băleanu. Cu atît mai mult cu cît criticul a citit piesa înainte de reprezentare şi a militat pentru jucarea ei pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra". Are multe cusururi această piesă, dar deschiderea stagiunii 1962—63 la Teatrul „Bulandra" cu *Camera fierbinte* s-a bucurat de o primire remarcabilă din partea publicului. Adică, cel puţin plicticoasă nu e. Sigur, am fost copios consolat, dar brutalitatea criticului mă face, poate, să pun la îndoială alte critici juste ale sale şi care mi-ar putea folosi. Cu atît mai puţin am putut înţelege rezerva nejustificată a teatrului în programarea mai departe a piesei. Dar, în sfîrşit, conducerea teatrului este suverană în mînuirea repertoriului său.

O a doua observaţie a lui V. Mîndra, la care mă raliez, este aceea în legătură cu aşa-zişii „eroi contradictorii". Formularea aparţine lui Traian Şelmaru, cu care totdeauna mi-a făcut plăcere să polemizez. Luptînd împotriva „schemelor", nu trebuie să renunţăm la noţiunile de „erou pozitiv", „erou negativ" (un confrate mi-a şi declarat deunăzi : Ştii ! Nici nu se mai zice erou pozitiv, erou negativ !). Pe mine aceste noţiuni mă ajută încă să mă orientez în artă. Nu cred că „eroii contemporani" înlocuiesc în vreun fel nesfîrşita gamă a eroilor pozitivi şi negativi. Dar noţiunea de erou „contradictoriu" se pretează la unele confuzii. S-ar părea că este vorba de acele personaje care balotează între cele două ideologii. Există, desigur, şi astfel de eroi în unele piese ale noastre, dar ei nu sînt nici pe departe „centrali". Altceva este dacă e vorba de caractere complexe, zugrăvite în mişcarea lor dialectică, adică de dezvăluirea în scenă a contradicţiilor pe care aceşti eroi „contemporani" (pozitivi sau negativi) le rezolvă sau nu. După cum, de asemenea, nu putem refuza accesul pe scenă eroilor care sînt mereu „consecvenţi" cu ei înşişi, decretîndu-i... „scheme". Cred însă că aici e vorba mai ales de o dificultate de terminologie.

În legătură acum cu „conflictul contemporan în dramaturgie", îmi permit să atrag atenţia asupra unui pericol de absolutizare a acestei probleme. Conflictul, deşi este esenţial, nu este totul într-o piesă, şi nici nu poate fi discutat în afara celorlalte elemente constitutive ale piesei. Altfel, ajungem la afirmaţii hazardate, la propuneri de noi dogme (vezi „apogeul" şi „alegerea", cerute de A. Băleanu). Se poate foarte bine ca într-o piesă să existe cei doi termeni ai conflictului, un erou pozitiv, grozav, un altul negativ, grozav, chiar şi vreo doi „contradictorii", bătălia să se ducă pe una şi aceeaşi problemă de la început pînă la sfîrşit, să existe gradaţie, apogeu, deznodămînt, şi, cu toate acestea, piesa să prezinte unele carenţe, „conflictul" ei să nu mulţumească, şi aceasta din pricină că autorul n-a dat satisfacţie vreuneia din „formele speciale de prezentare a conţinutului" în literatura dramatică (forţa acţiunii, concizia, prezentarea vie şi rapidă a caracterelor, conflictul acut — adică în fază maximă —, individualizarea personajelor etc. etc.). Nu mi se pare, de pildă, că în ultimele piese ale lui Everac şi Cosaşu nu există conflicte reale şi esenţiale, dar cred că ceea ce stă la baza unor lipsuri ale lor este mai degrabă puţinătatea acţiunii care, la rîndu-i, subminează conflictul. Avertizez deci împotriva absolutizării problemei conflictului şi m-ar bucura ca discuţiile să demonstreze prin exemple interdependenţa dintre conflict şi celelalte „forme speciale de prezentare a conţinutului" literaturii dramatice. Să ne gîndim doar la „concizie". Cîte conflicte „reale, esenţiale, abordate de pe poziţii partinice", nu sînt ratate în absenţa ei ! În aceeaşi ordine de idei, cred că piesa mea *Camera fierbinte* a fost suprasaturată de acţiune, cu conflicte paralele, ceea ce a întunecat, într-o măsură, mesajul principal al piesei.

În legătură cu căile de adîncire a conflictului contemporan, cred că una dintre ele este aceea a recurgerii, cu mai mult curaj ca pînă acum, la categoria tragicului. În mod nejust a domnit multă vreme o teamă de tragic. N-au lipsit glasuri care tăgăduiau existenţa tragicului în societatea socialistă, confundîndu-l în mod nepermis cu negativismul. Realitatea noastră oferă material pentru teme tragice şi dramaturgia trebuie să le reflecte (lupta omului nemaifiind acum cu „destinul", cu „fatum", cu forţe misterioase sau cu condiţiile fundamentale ale epocii) sub forma tragismului conştient al omului care cunoaşte legile dezvoltării istorice. Cred că în piesa *Febre,* Horia Lovinescu a utilizat cu bune rezultate tragicul în rolul lui Neli, căreia nu i se recunoaşte — tocmai de către omul iubit — dreptul de a înţelege morala nouă, socialistă. Ea moare tocmai cînd drumul vieții ei se lumina. De asemenea, Dorel Dorian a apăsat cu bune efecte pe resorturile tragice ale personajului Jana Mincu. Filmul sovietic *Scrisoare neexpediată,* pe care, personal, îl consider o capodoperă cinematografică, și piesa *Poveste din Irkutsk* sînt exemple de utilizare fericită a categoriei tragicului.

Pe aceeași linie, a unor mijloace de a adînci conflictul contemporan, de a-l prezenta puternic, impresionant, capabil să emoționeze și să educe publicul, cred că este recomandabil și apelul la categoria eroicului. Există în ultima vreme o oarecare teamă de eroic, această coordonată fundamentală a conștiinței socialiste, teamă generată, cred eu, de unele lucrări literare nereușite, din trecut, care au abordat cu mijloace artistice sărace teme mărețe, banalizîndu-le. Trebuie să învingem această prejudecată, atît cît ea există, și poate la unii nu există deloc, deoarece eroicul este una din valorile esențiale ale epocii noastre. Iar, de multe ori, eroicul se îmbină cu tragicul.

Dacă există o rezervă față de tragic, o oarecare sfială față de eroic, în schimb am asistat în ultimii ani, și aici trebuie să fiu iar de acord cu Vicu Mîndra, la o predilecție pentru comedie, și anume pentru comedia ușoară. Această predilecție, în primul rînd, binevenită — poporul vrea să rîdă —, ar putea, în al doilea rînd, să fie mai puțin entuziasmantă, cînd observăm că satira și sarcasmul sînt rare, în timp ce comicul de mîna a doua, „surîsul blajin", abundă. Lipsa de putere a unor comedii vine tocmai din această sfială față de satiră, de sarcasm, față de virtuțile cele mai importante ale comicului. Avea dreptate Traian Șelmaru cînd considera că Pătrățică și Buzdurică sînt excesiv diminutivați. *Prietena mea Pix* și *Celebrul 702* trăiesc mai ales prin satiră. (Ca o paranteză : nu cred că trebuie să-i descurajăm — cum face Traian Șelmaru — pe scriitorii care vor să combată capitalismul la el acasă. *Celebrul 702* a reușit. Principalul este să nu acceptăm contrafacerile și nu să stabilim teme interzise.)

Așa cum cred că trebuie să ne ferim de absolutizarea conflictului, de ignorarea legăturii dintre el și celelalte elemente ale unei piese, aș vrea să semnalez o a doua tendință de izolare, aceea de a discuta „conflictul" numai între scriitorii dramatici. Discuția nu va putea fi fertilă dacă ea nu va antrena și pe ceilalți factori ai artei teatrale : regie, actori, scenografi etc. Pentru că realitatea și esențialitatea conflictului contemporan al unui spectacol depind nu numai de ce a scris dramaturgul, ci și de arta actorului, de concepția regizorului și a tuturor celorlalți oameni de teatru, inclusiv a criticilor, de felul în care acești factori știu să apese pe acele clape care evidențiază conflictul (și pot face aceasta, efectiv, și chiar cu intuiție și talent) sau, dimpotrivă, contribuie la slăbirea ciocnirii, la atenuarea conflictului.

Sub acest aspect, mi se par ineficiente considerațiile unor critici care, izolînd textul dramatic de ambianța scenică, îl analizează în sine, uitînd că literatura dramatică nu are posibilitățile genului epic. De asemenea, cred că Traian Șelmaru în interesantul său articol din „Contemporanul" rupe și el, în mod arbitrar, textul dramatic de spectacol, omițînd că dramaturgul, actorul, regizorul lucrează numai împreună, că sînt solidar responsabili atît de reușite cît și de eșecuri. Acest lucru e vizibil și din faptul că niciodată textul spectacolului nu este același cu textul prim, propus de dramaturg, ceea ce nu înseamnă că textul spectacolului nu aparține și el tot dramaturgului. Iar actorul, regizorul, omul de teatru acționează și ei, copios, asupra puterii conflictului dintr-o piesă. Voi da un exemplu din colaborarea mea cu Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra". Desigur, colectivul excepțional al acestui teatru s-a apropiat nu numai cu dragoste, dar și cu mare competență de *Camera fierbinte.* A fost o muncă colectivă de înalt nivel, și nu o simplă „cosmetică", cum au afirmat unii critici. Principalul cîștig pentru textul meu, în urma acestei munci, a fost un spor de umanitate, de ritm, și mai ales de comunicabilitate, ceea ce și explică succesul de public. Dar vorbeam de conflict. Aveam în piesă un erou care rămînea negativ pînă la sfîrșit. Unii m-au convins să-l „recuperez" în final. Aveam în piesă un academician care poseda serioase trăsături conservatoare, pe care-l interesa mai mult „prestigiul" instituției pe care o conducea decît adevărul. Am fost convins să-i estompez aceste laturi negative. Critica a semnalat mai tîrziu că în rezolvarea conflictului apar trăsături idilizante. Am înțeles prea tîrziu că greșisem acceptînd sugestiile pomenite. Desigur, vina este a mea, în primul rînd a mea, dar exemplul arată că actorul, regia influențează direct în problema conflictului și că discuțiile noastre n-ar trebui să se țină în afara acestor factori, în fond hotărîtori în dramaturgie.

Aş vrea să mai semnalez încă o tendinţă dăunătoare. Se vorbeşte foarte mult de lupta dintre vechi şi nou. Dar cum să înţelegem această luptă ? La Congresul al III-lea al Partidului Muncitoresc Romîn s-a arătat că „în prezent activitatea ideologică, munca de lichidare a înrîuririlor educaţiei burgheze din conştiinţa oamenilor, este tărîmul principal al luptei de clasă, al luptei între vechi şi nou". Aşa cum, în unele redacţii, nu se mai acceptă povestiri cu tema intrării ţăranului în gospodăria colectivă, pe motiv că acum s-a înfăptuit colectivizarea totală, ca şi cum ne-ar strica dacă am avea acum un roman de puterea „Pămîntului desţelenit" al lui Şolohov, am impresia că în lumea teatrală domneşte o oarecare rezervă nejustificată faţă de lucrările dramatice care expun, în zilele noastre, conflicte puternice. Lăsînd de o parte faptul că unii nu sesizează că lupta de clasă e o formă acută a luptei dintre nou şi vechi, aş îndrăzni să cred că conflictele contemporane se pot descoperi pentru dramaturgia noastră şi în contradicţiile izvorîte din lupta de clasă din domeniul ideologic, şi — în general — din lupta dintre vechi şi nou din sînul societăţii socialiste.

Al. I. Ştefănescu

Între cunoaşterea vieţii şi relaţiile factorilor dramatici

S-a spus că atenţia deosebită pe care o acordăm de la o vreme conflictului ar putea duce la neglijarea altor factori decisivi, cum ar fi acţiunea şi caracterele. S-a arătat că există piese care, în ciuda unui conflict puternic, nu se disting printr-o acţiune susţinută. M-am oprit asupra acestei afirmaţii, fiindcă eu nu cred că un asemenea lucru este cu putinţă. Este oare posibil ca, într-o piesă clădită pe un conflict real, în care se ciocnesc poziţii adverse de gîndire, în care se înfruntă caractere deosebite, puternic conturate şi interesante, să nu existe acţiune ? Vom fi desigur cu toţii de acord că, într-o piesă realizată, acţiune, caractere, conflict concurează, toate, spre acelaşi ţel şi că în nici un caz ele nu pot fi despărţite. Că, evident, sursa dramei este conflictul, iată un fapt incontestabil (şi nu vreau să fiu eu acela care să descopăr acest bătrîn şi brutal adevăr). Ar fi însă nepotrivit să discutăm acum şi aici, din nou, asupra elementelor care constituie esenţa teatrului, structura lui intimă, pentru a descoperi cîteva locuri comune. Mai important mi se pare să ne oprim asupra unora din cauzele pentru care conflictele din piesele noastre dau cîteodată semne de paloare. Încep prin a spune că unele lucrări păcătuiesc prin aceea că, după ce schiţează cîteva tipuri, expun şi angajează drama, autorii lor „amortizează" ceea ce-i acut în conflict : ei răspund convenţional şi „în principiu" propriilor lor întrebări înainte de a fi luminat suficient, şi „palpabil", motivele sufleteşti care lucrează în sufletele eroilor şi forţele sociale şi etice care determină deznodămîntul. Este un adevăr curent, dar nu mai puțin un adevăr hotărîtor. Cu un cuvînt, pentru a evita ca eroii să devină simpli „purtători de cuvînt", situațiile — simple ecuații, iar deznodămîntul — o rezolvare abstractă a problemei, autorii nu au adeseori decît să fie consecvenți cu propriile lor intenții, să urmărească pînă la capăt procesul de viață reflectat.

Am avut prilejul, asistînd la repetițiile piesei lui Sütö András — *Nuntă la castel* (piesă pe care o prețuiesc în mod deosebit și pe care dacă o aduc aici în discuție nu este în nici un caz pentru a-i micșora valoarea) —, să înțeleg ce importanță a avut faptul că autorul piesei nu a tras la momentul cuvenit toate concluziile premiselor sale dramatice. Acest lucru se referă nu numai la conflict, dar evident și la caractere. Spre exemplu, Anton Mădăraș este înfățișat la începutul piesei ca un om cu o concepție relativ înaintată (el este foarte devotat colectivității), dar se află, în același timp, în fizionomia sa morală o anumită înclinație spre inerție, care-l împiedică să vadă realitatea în perspectivă. Temperamental, el este o structură tenace. (Mie mi s-ar fi părut foarte interesantă dezvoltarea pînă la capăt a acestui tip uman.) Dar, în finalul piesei, Mădăraș (deci tenacitatea în persoană) își dezminte firea fără o justificare plauzibilă, renunțînd brusc la convingerile sale. Finalul piesei este, evident, în sensul adevărului, dar el rămîne neverosimil și lipsit de forță convingătoare întrucît nu ni s-au înfățișat determinantele transformării lui Mădăraș. Deznodămîntul piesei, firesc pentru cel ce cunoaște sensul istoric al realității noastre, apare sărăcit de valorile lui necesare.

Aș vrea să mă raliez (parțial) la o afirmație expusă în discuția noastră, și anume că nu totdeauna motivele curente sînt vinovate de caracterul sumar al anumitor piese. Ci receptarea neprelucrată a motivelor și soluțiilor. De altfel, am constatat cu toții cum motive și soluții oferite de un scriitor într-un caz dat și valabile pentru acel caz reapar (altfel înveșmîntate, dar aceleași) în alte lucrări. Este un fenomen care duce la neglijarea formelor vii, particulare de viață și la vehicularea cu preponderență a principiilor nude, luate de-a gata. În acest fel, ceea ce este adevărat și semnificativ în principii (ca generalizare a realității) se diminuează, nefiind particularizat. De aici nu trebuie însă nicidecum să se tragă concluzia că scriitorul se poate dispensa de a căuta el însuși motive artistice. Eu cred că talentul dramaturgului este și acela de a descoperi, înaintea altora, marile subiecte de viață.

Vreau să mă refer, în fine, la o altă problemă legată de argumentația dramatică, problemă pe care a semnalat-o Paul Everac. El a spus — și am înțeles acest lucru încă la lectura piesei sale — că instrumentul principal de convingere pe care a ținut să-l folosească în ultima sa lucrare este discuția, conversația, sau ca să spunem în alt mod, „munca de lămurire". Nu pun nici o clipă sub semnul îndoielii posibilitatea ca un om să se clarifice de-a lungul unei discuții și, mai mult decît atît, consider că duelul argumentelor și contraargumentelor este un mijloc prin excelență dramatic, și că, în acest sens, este absurd să se arunce oprobriul asupra lui. De altminteri, noi știm foarte bine din viața noastră, a fiecăruia, ce puternic ecou îl au argumentele și contraargumentele. Ce vreau să spun aici ? Că există, într-o seamă din piesele pe care noi le vedem, o carență sub alt raport. Se emite un argument, dar nu se resimte rezonanța lui. Argumentul ca și caracterul se realizează într-o acțiune dramatică ascendentă. Am să citez, spre exemplu, piesa lui Nicuță Tănase, în care asistăm la transformarea, printre alții, a unui muncitor aflat pe pragul decăderii morale, dar care are un brusc reviriment. Personajul este avertizat de-a lungul piesei asupra comportării și consecințelor comportării sale, dar fără rezultat. La un moment dat însă, o ultimă întîmplare schimbă structural evoluția eroului. Ce s-a petrecut ? Pot să cred foarte bine că noul argument este mai puternic decît toate celelalte. Dar nu văd procesul sufletesc ce a determinat schimbarea.

Cele cîteva aspecte ale problemei conflictului — asupra cărora am dorit să mă opresc — vorbesc, în cele din urmă, despre corelația conflictului cu caracterele personajelor și acțiunea dramatică și despre necesitatea dezvăluirii unui mesaj dramatic în forme concrete, noi, particulare de viață. Mă întreb însă dacă toate acestea nu sînt mai strîns legate, decît s-a arătat în discuția noastră, de ceea ce se numește pur și simplu valoarea artistică a unei scrieri ?

B. Elvin

CEL DE-AL TREILEA FESTIVAL BIENAL DE TEATRU „I. L. CARAGIALE"

MAJORATUL ARTISTIC AL AMATORILOR

11.600 de echipe de teatru (cu 1.500 mai mult ca acum doi ani). 160.000 de interpreţi — oţelari şi mineri, strungari şi sondori, ţesătoare, ţărani colectivişti, tehnicieni, funcţionari, ingineri, medici —, cu 10.000 mai mult ca acum doi ani. 33.000 de spectacole; 6.500.000 de spectatori. Iată bilanţul concret, impresionant, al celei de-a treia ediţii a întrecerii dintre artiştii amatori.

Oglindă a izvorului nesecat de talente, de sensibilitate şi de frumos pe care le promovează orînduirea noastră socialistă, acest fenomen al mişcării artistice de amatori dobîndeşte un înţeles complet şi semnificativ numai citit în întregime: încercînd să descoperi, dincolo de limbajul sec al statisticii, proporţiile exacte ale valorilor de conţinut pe care acest fenomen le reflectă.

Întîlnirea în finala Festivalului, desfăşurată în sala C.C.S. la Bucureşti, cu aproape întreaga operă dramatică a lui Caragiale, cu *Micii burghezi* de Maxim Gorki, cu *Căsătoria* de Gogol, cu cele mai reprezentative piese ale dramaturgiei noastre contemporane: *Celebrul 702, Secunda 58, Dacă vei fi întrebat, Ferestre deschise, Îndrăzneala, Nuntă la castel, Oameni care tac, Oamenii înving, Partea leului, Băieţii veseli, Marele fluviu îşi adună apele, Povestea cu şorţurile schimbate;* cu piese specifice într-un act sau două: *Un iaz şi o poveste cu haz, Neamurile, Ochiul babei, Aripă de rîndunică, Meci la Chiţăoani;* în sfîrşit, întîlnirea cu lucrări dintre cele mai de seamă ale repertoriului sovietic, de la *Liubov Iarovaia* a lui Treniov şi *Fiul secolului* a lui Kuprianov, pînă la *Zări necuprinse* de Virta, *Veşnic vii* de Rozov, *Nila* de Salînski, *Singur printre duşmani* de D. Mihailik şi Tkacenko, precum şi cu cele două piese din ţări socialiste vecine, *În fiecare seară de toamnă* de Ivan Peicev şi *Viaţă nouă* de Stehlik, exprimă în modul cel mai elocvent trăsătura esenţială a actualei competiţii: *majoratul artistic al mişcării noastre de amatori.*

Un asemenea repertoriu, de nivelul teatrului profesionist, şi mai ales familiarizarea cu textul clasic, măsura şi ştiinţa realizării lui scenice vorbesc despre înaltul grad de cultură artistică la care au ajuns artiştii amatori.

Acolo unde există astfel de preocupări ca acelea din sînul familiei cocsarului Horia Stănescu de la clubul siderurgic din Hunedoara (interpretul lui Urlea din *Ferestre deschise)* — unde se citesc şi se recită versuri de Lermontov, Esenin, Blok, Arghezi, unde se ascultă muzică de Enescu, Vivaldi, Palestrina şi se pun deoparte bani pentru participarea la concertele cele mai reprezentative din Bucureşti — e firesc ca existenţa în repertoriul teatrului de amatori a lui Gorki sau Gogol să nu ne mai surprindă.

Scenă din „Fiul secolului" de A. Kuprianov (Sindicatul Uzinelor „Electronica"-București. Premiul I)

Scenă din „Marele fluviu își adună apele" de Dan Tărchilă (Clubul „Constructorul"-Onești. Premiul I)

Iar condiția pe care colectivul echipei de teatru a Uzinei metalurgice „1 Mai" din Ploiești a pus-o fiecărui interpret, de a absolvi liceul seral (majoritatea au îndeplinit de-acum această condiție, iar mezinul echipei, lăcătușul Popa Ionel, va căpăta, ca o răsplată a promovării clasei a IX-a, primul lui rol după un îndelung stagiu de sufler), ne îndreptățește să întrezărim amploarea și strălucirea pe care repertoriul amatorilor le va dobîndi în viitorul apropiat.

Accentul principal este pus pe piesa de actualitate, fapt ce demonstrează orientarea justă a repertoriului spre respectarea principiului că tema contemporană și eroul contemporan constituie, mai ales pentru teatrul de amatori, principalul mijloc de educație estetică, de formare a conștiinței socialiste a oamenilor.

Artiștii amatori reprezintă piesele înscrise în repertoriu în zeci și sute de spectacole, la sediu și în turneu : echipa clubului siderurgic Hunedoara, de exemplu, a prezentat pînă acum 30 de spectacole cu *Ferestre deschise,* 100 de spectacole cu *Nila ;* membrii echipei de teatru a Uzinelor metalurgice „1 Mai" din Ploiești ne-au mărturisit că au fost solicitați să reprezinte trei spectacole de-a rîndul în aceeași zi, în fața membrilor gospodăriei colective din Blăjeni-Buzău (unde nu s-a mai înregistrat, pînă la venirea lor, un spectacol de teatru de asemenea proporții).

Funcția social-educativă pe care o îndeplinesc artiștii amatori îi obligă să-și sporească mereu exigența în alegerea pieselor. Este justificat, la stadiul actual, să nu se mai facă această alegere după criteriul care împarte piesele în cele într-un act „bune pentru amatori", și cele în trei acte „bune pentru profesioniști" ; ci să se încerce selecționarea după criteriul pieselor bune și al pieselor proaste. Acest aspect îi obligă, la rîndul lor, pe dramaturgi să-și sporească măiestria, să mediteze la calitatea ideologică și artistică a genului scurt, agitatoric, pe care amatorii se dovedesc dornici să-l cultive, atunci cînd (așa cum ne-a mărturisit Elena Răileanu, interpreta Irinei din piesa *Veșnic vii,* fostă strungăriță, actualmente prima femeie-maistru în domeniul metalurgiei) „aceste piese scurte vor cuprinde mai multilateral noul din viața noastră, prezentîndu-l nu prin conflicte simpliste și banale, prin caractere schematice, ci în complexitatea și varietatea pe care viața din jur le oferă".

* * *

La cea de-a III-a ediție a Festivalului bienal de teatru de amatori, am fost martorii unui mare progres în valorificarea scenică a acestui bogat repertoriu, la pașii mari și siguri cu care mișcarea artistică de amatori urcă culmile artei. S-a vorbit mult, cu elogii, în toată presa noastră, despre calitățile de bază ale interpretării artiștilor amatori : sinceritate, prospețime, spontaneitate, autenticitate. Vrem, la rîndu-ne, să subliniem că e vorba aici de o notă proprie a autenticului, de un limbaj artistic simplu și firesc, atît al graiului cît și al gestului, foarte expresiv, izvorît dintr-un coeficient sporit de cunoaștere a vieții și din experiența trăită de artiștii amatori la locul lor de muncă. Acest limbaj artistic original, lipsit de emfază și de retorică, plin de savoare, de fantezie și haz, ar putea stimula și arta profesionistă spre noi valori de inspirație ; spre imprimarea în spectacole a unui puternic caracter popular (înțeles nu numai în legătură cu receptivitatea spectatorilor, cu forța de atracție, de comunicare și animare pe care actul artistic îl poate avea asupra lor, dar și în legătură cu caracterul original-național al artei noastre teatrale).

Artiștii amatori au demonstrat încă o dată că știu să-și însușească, la rîndul lor, din teatrul profesionist ceea ce acesta are mai înaintat și valoros. Acest circuit creator constituie premisa necontenitei dezvoltări a artei teatrale, atît profesioniste, cît și amatoare.

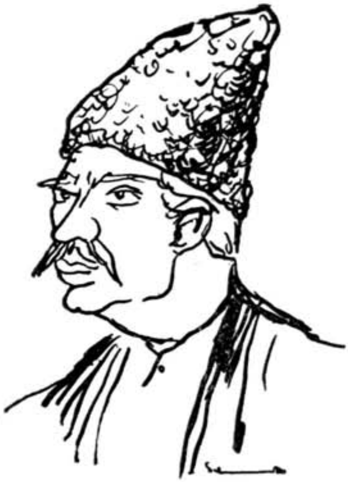
* * *

Mai bogată în idei ca în anii trecuți, mai suplă și mai diversă în întrebuințarea judicioasă a mijloacelor de expresie, cu soluții dictate dinăuntrul universului de idei și de personaje înfățișate de autori, s-a dovedit a fi regia, în aproape toate spectacolele din finală. Referindu-ne la realizările colective deosebite din cadrul acestui Festival, ne-ar fi imposibil să nu începem prin a pomeni imaginea puternică, vie, omogenă a spectacolului *Fiul secolului* (sindicatul Uzinelor „Electronica" din București, instructor Cornel Elefterescu), în care majoritatea interpreților au transmis, cu multă sinceritate și convingere, patosul eroic al acestui imn închinat constructorilor comunismului.

Ne-au impresionat sobrietatea și laconismul mijloacelor cu care a fost realizat spectacolul *Marele fluviu* de către echipa clubului sindical „Constructorul" din Onești (instructor Ilie Mitarcă). A meritat să fie răsplătit din plin efortul artistic deosebit pe care l-a făcut colectivul Casei raionale de cultură din Tulcea, montînd spectacolul *Zări necuprinse*, spectacol de înaltă ținută artistică, combativ, în care profilul eroilor și animarea figurației prin chipuri expresive și pitorești, grupate și mișcate sugestiv în scenă, au înlesnit comunicarea — cu strălucire și vigoare — a unui emoționant și actual mesaj. Merită a fi amintit, printre cele mai de seamă realizări ale Festivalului, și spectacolul de atmosferă *Micii burghezi* al Casei de cultură din Pitești, regizor Ion Focșa. Amatorii au dat textului lui Gorki rezonanța potrivită, pentru a pune în valoare ideile și sensurile acestui minunat „program" al artei realiste.

Foarte apreciate prin ritmul lor viu și prin autenticitatea caracterelor au fost spectacolele *Băieții veseli* (Consiliul superior al agriculturii, instructor Petre Popa) și *Ferestre deschise* (sindicatul Combinatului siderurgic Hunedoara, instructor Pavel Crișan). Valoroase montări scenice pot fi socotite și spectacolele *Singur printre dușmani* (sindicatul Uzinelor „Republica", regizor Marius Popescu), *Dacă vei fi întrebat* (Casa de cultură Turnu Severin, instructor Constantin Tufeanu), *Febre* (sindicatul C.F.R. Fetești, instructor Lucian Baltuh). Au repurtat succese demne de reținut colectivul sindicatului Uzinelor „1 Mai" Ploiești, cu *Veșnic vii* (instructor Mircea Niculescu), al Șantierului naval Constanța cu *Marele fluviu* (regizor Petru Mihail), al Uzinelor „Grivița Roșie" cu *Partea leului* (instructor Stelian Mihăilescu), precum și spectacolele cunoscutelor colective : al Casei raionale de cultură din Călărași cu *O noapte furtunoasă* (instructor Aurel Elefterescu) și al celei din Buzău cu *Nuntă la castel* (instructor Alex. Vrapciu).

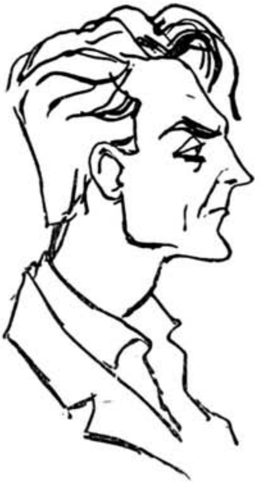
În ceea ce privește așezămintele culturale, merită să se sublinieze impresionanta creștere a măiestriei în valorificarea unor piese originale cu specific țărănesc. Ne-a bucurat mult consecvența cu care promovează echipa Căminului



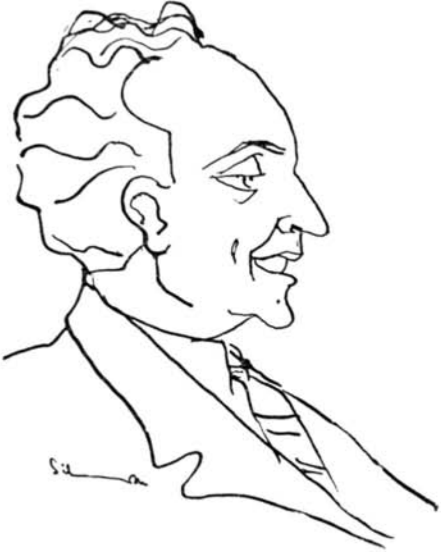
Gheorghe Bîrsan în rolul Băjan din ,,Indrăzneala" de Gheorghe Vlad (Căminul cultural Dolhasca — regiunea Suceava)

Scenă din „Indrăzneala" de Gh. Vlad (Căminul cultural Dolhasca — regiunea Suceava, Premiul I)

Scenă din „Zări necuprinse" de N. Virta (Casa raională de cultură Tulcea — regiunea Dobrogea, Premiul I)



Constantin Crișan în rolul Matvei Ivanovici Hijneakov din „Zări necuprinse" de N. Virta (Casa raională de cultură Tulcea — regiunea Dobrogea)



Ion Istrătescu, regizor (Sindicatul Schelei Moreni — regiunea Ploiești)

→

Tablou din montajul literar-muzical „La mulți ani la marea sărbătoare“ (Sindicatul Schelei Moreni — regiunea Ploiești, Premiul I)

cultural din Dolhasca (instructor Gh. Bîrsan) cele mai bune piese cu asemenea specific din dramaturgia noastră. Această echipă, care a luat la ediția precedentă premiul I cu spectacolul *Răzeșii lui Bogdan*, a montat de data aceasta piesa lui Gh. Vlad, *Îndrăzneala*, într-o imagine vie și pitorească, cu tipuri autentice, puternic caracterizate prin cuceritorul farmec dialectal al limbajului moldovenesc.

Ritm viu, veselie dezlănțuită, optimism, savoare folclorică — iată însușirile care au impus atenției și spectacolele *Ochiul babei* (Căminul cultural din Solonț-Bacău, instructor Tamara Andrei), *Meci la Chițăoani* (Căminul cultural Săsciori-Hunedoara, instructori Nicolae Creangă și Teodor Portărescu), *Aripă de rîndunică* (Căminul cultural Godeni-Muscel, instructor Gheorghe Dumitrache), *Neamurile* (Căminul cultural Gligorești-Cluj, instructor Marina Raita).

* * *

Regretăm că nu putem cuprinde aci o analiză amănunțită a diverselor categorii de roluri din bogata galerie prezentată la Festival, succesele individuale repurtate de talentații artiști amatori. Caracterizate, în ansamblu, prin mișcarea degajată în scenă, prin rostirea cu voce proprie, neîmprumutată, emoționantă, a replicilor ce definesc diversele personaje, unele din interpretări pot fi înscrise pe drept în rîndul creațiilor ce contribuie la îmbogățirea tradiției realiste a teatrului nostru de amatori. Se cuvine să menționăm înfățișarea plină de vitalitate și de forță, de culoare, pe care au dat-o artiștii amatori chipurilor de eroi, de personaje contemporane. Remarcabile au fost interpretarea muncitorului Vasile Vasinciuk în Udrea din *Băieții veseli*, cea a strungarului Ion Cocieru (actualmente student la Construcții) în rolul lui Goldring din *Singur printre dușmani*, a maistrului Cornel Zotter în Prokofiev și a muncitoarei Ivonne Berthola în Nastea din *Fiul secolului*, a inginerului Constantin Crișan în Hijneakov și a muncitorului Ion Coca în Aspahov din *Zări necuprinse*, precum și interpretarea dată de medicul Cornel Dumitriu lui Toma din *Febre*, sau de activistul cultural Sergiu Mihail lui Iarovoi din *Liubov Iarovaia*. Să nu uităm nici savuroasele tipuri întruchipate de colectivista Elena Gălușcă (Aritina din *Ochiul babei*), de învățătorul Liviu Raita (Oancea din *Neamurile*), de muncitorul Csibi János (Golovics, din *Dragoste, nu te pripi)*, de tehniciana Maria Stoica (Tereza din *Ferestre deschise*), de casnica Evdochia Popa (Sofia din *Paznicul stelelor*).

Vrednică de consemnat este capacitatea compozițională a artiștilor amatori care au impus atenției cunoscutele chipuri ale teatrului clasic. Tehniciana Elis Petiș a creat o Ziță volubilă și amuzantă în spectacolul Palatului de cultură din

SUCCES DEPLIN ARTISTILOR AMATORI PARTICIPANTI LA FAZA FINALA
A CELUI DE AL III-LEA FESTIVAL BIENAL DE TEATRU I.L. CARAGIALE

Cluj. Elevul Giuseppe Ştefan a conferit o personalitate savuroasă lui Spiridon (Casa de cultură din Călăraşi). Domniţa Munteanu a ridiculizat cu veselie dezinvoltă pe Agafia Tihonovna din *Căsătoria* de Gogol. Avocatul Petre Mărculescu ni l-a prezentat, printr-un joc inteligent nuanţat, pe Teterev. Casnica Margareta Brucker şi activista culturală Margareta Diaconu au redat, cu un dramatism tulburător, destinul Aculinei Ivanovna şi pe cel al Tatianei din *Micii burghezi*.

* * *

Creşterea măiestriei în mişcarea artistică de amatori a putut fi surprinsă, de data aceasta, nu numai la interpreţi şi regie, dar şi — lucru oarecum nou — în sectorul scenografiei. Faţă de ediţia precedentă a Festivalului — unde acest sector prezenta goluri, stîngăcii supărătoare, lipsă de fizionomie — în actuala întrecere el s-a impus prin culori şi linii ca un element de bază, activ integrat în spectacol. Premiile şi distincţiile acordate: pictorului Eustaţiu Gregorian pentru decorul la *Băieţii veseli* (sindicatul Uzinelor „Electroputere" din Craiova), lui Gheorghe Nemeş pentru *Băieţii veseli* (sindicatul Uzinelor „Industria sîrmei" din Cîmpia Turzii), lui Andrei Ivăneanu pentru *Partea leului* (sindicatul Uzinelor „Griviţa Roşie" din Bucureşti), lui Ion Prahase pentru *Noaptea furtunoasă* (Casa de cultură raională Călăraşi) şi lui Puiu Moga pentru *În fiecare seară de toamnă* (Palatul de cultură din Braşov) răsplătesc realizări valoroase în ce priveşte plasticitatea lor, expresivă prin esenţializare, şi marea economie de mijloace în crearea atmosferei scenice. E de nădăjduit, faţă de atenţia acordată acum scenografiei, să ne putem bucura în viitor de o participare mai masivă şi a artiştilor plastici amatori, la montarea spectacolelor pe care tovarăşii lor de muncă le vor pregăti.

Nicolae Irimie (Căminul cultural Bagza, raionul Huşi, regiunea Iaşi. Premiul I pentru recitatorii şi cititorii artistici ai aşezămintelor culturale)

Elena Găluşcă în rolul Aritinia din „Ochiul babei" de Gh. Vasilescu (Căminul cultural Solonţ — regiunea Bacău)

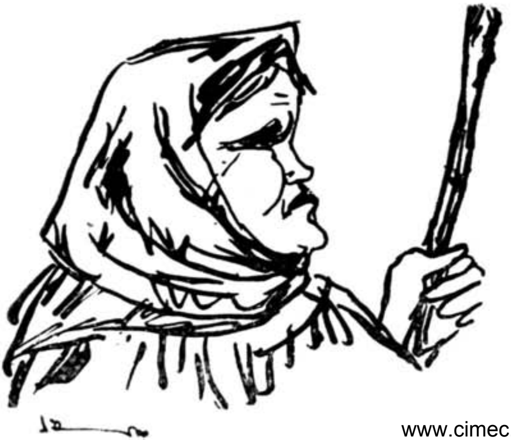
Liviu Raita în rolul Oancea din „Neamurile" de Teofil Buşecan (Căminul cultural Gligoreşti — regiunea Cluj)

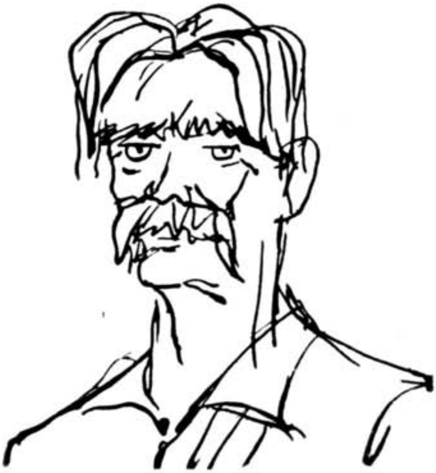
Maria Stoica în rolul Tereza din „Ferestre deschise" de Paul Everac (Sindicatul Combinatului Siderurgic Hunedoara)

Petre Mărculescu în rolul lui Teterev din „Micii burghezi" de Maxim Gorki (Palatul de cultură din Piteşti — regiunea Argeş)

Puiu Moga, scenograful spectacolului „In fiecare seară de toamnă" (Palatul de cultură din Braşov)

▼





O edificatoare demonstrație și, în bună măsură, o nouă formă de manifestare a artei amatoare le-au constituit recitarea și povestirea. Montajul literar, gen cu tradiție în cadrul mișcării muncitorești, izvorît din dorința de a transmite în mase cuvîntul înaripat al poeților, gen agitatoric cu mare capacitate mobilizatoare, s-a dovedit a fi una din cele mai adecvate forme prin care se pot manifesta talentul și entuziasmul creator al maselor. Montajul *La mulți ani la marea sărbătoare* de Dan Deșliu, prezentat de clubul schelei Moreni (instructori Gheorghe Tomescu și Ion Istrătescu), s-a remarcat prin frumusețea versului și rostirea lui înaripată. În straiele lor pitorești, împodobite cu cusături, colectiviștii din Gîlgău, îndrumați de profesorul Ștefan Goanță, ne-au oferit excepționalul montaj *Te slăvim, partid iubit,* cor vorbit, armonios, de o mare forță emoțională. Am dori ca acest suflu poetic și acest vibrant și patetic mod de exprimare să le întîlnim în cît mai multe din montajele viitoarelor competiții.

Am urmărit cu mult interes, în finală, pe solii celor 25.000 de recitatori, printre care am distins-o în special pe Aurelia Voican de la Șantierele navale Oltenița, care a recitat cu multă sensibilitate și căldură poezia Mariei Banuș „Chemare". Greu pot fi uitate farmecul mucalit, prospețimea și hazul cu care ne-a încîntat tînărul Nicolae Irimie, de la Căminul cultural Bagza-Huși, citind *Pupăza din tei* a lui Creangă.

* * *

Un aspect pozitiv al actualului Festival îl constituie colaborarea, pe un plan mult mai larg și mai multilateral decît în anii precedenți, dintre profesioniști și amatori. Sprijinul susținut și efectiv pe care l-au primit artiștii amatori de la artiștii profesioniști, îmbinarea organică dintre activitatea amatoare și cea profesionistă constituie desigur cheia atîtor frumoase realizări din acest Festival. Premierea instructorilor Marius Popescu, regizor, Cornel Elefterescu, actor la Teatrul „C. I. Nottara", C. Dinischiotu, regizor la Teatrul de Stat din Constanța, exprimă o binemeritată răsplătire a acestui ajutor prețios din partea profesioniștilor. Festivalul a impus și numele altor regizori și actori care au cheltuit o remarcabilă doză de energie în folosul artei amatoare. D. D. Neleanu, directorul Teatrului Tineretului din București, a dat un ajutor prețios echipei din Onești, pentru montarea *Marelui fluviu.* Costin Iliescu și G. Bossun de la Teatrul de Stat din Baia Mare au sprijinit : unul echipa din Sighet la spectacolul *Scrisoarea pierdută,* celălalt valorosul montaj *La poalele muntelui,* pe care l-a realizat cu colectiviștii din Groșii de sub Munte. Actorul Ion Dumitrescu de la Teatrul de Stat din Pitești merită și el laude pentru instruirea echipei tăietorilor de lemne și a ciobanilor din Vaideeni, care au prezentat emoționantul montaj *Pe un picior de plai,* tot așa cum nu poate fi trecută cu vederea contribuția actorului Gh. Vîlceanu în montarea spectacolului *Celebrul 702,* cu siderurgiștii de la Reșița, a lui Gh. Tu-

doran în realizarea spectacolului *Povestea cu șorțurile schimbate* la sindicatul Întreprinderilor textile din Galați, sau a lui A. Bessoiu în instruirea echipei Uzinelor „Industria sîrmei", din Cîmpia Turzii.

În afară de instructaje, s-au cunoscut în această întrecere și roadele altor forme de colaborare. Teatrele din Iași, Botoșani, Oradea au organizat spectacole de turneu, la care au invitat artiști amatori și instructori. Un număr însemnat de profesioniști au participat la juriile de selecționare în toate fazele preliminare ale Festivalului, analizînd și orientînd cu dragoste și cu spirit de răspundere munca artiștilor amatori. Acest sprijin calificat se impune a fi continuat și îmbogățit prin diverse alte forme, pentru a asigura în continuare creșterea calitativă a artei amatoare.

* * *

Nu putem trece pe lîngă aceste fațete pozitive, care afirmă vitalitatea mișcării artistice de amatori și caracterul ascendent al dezvoltării sale, fără să ne oprim și asupra unor corpuri străine care mai plutesc încă în sens contrar cursului tumultuos și limpede al acestei dezvoltări. Am asistat, de pildă (chiar la spectacole deosebit de valoroase, cum ar fi *Zări necuprinse* sau *Marele fluviu* — Constanța), la o desfășurare a acțiunii acestor piese prin prea mult întuneric, la nejustificate aprinderi și stingeri de lumină, adesea potrivnice textului.

S-au manifestat în unele spectacole, ca *Îndrăzneala* (Casa de cultură Lugoj, instructor Emil Reus), *Liubov Iarovaia* (Casa de cultură „16 Februarie" din București, instructor Paul Sireteanu) sau *Suita de personaje caragialești* (Craiova, regizor Petre Dragu), alunecări spre extravaganță regizorală, spre folosirea unor mijloace cu totul exterioare textului, cum ar fi, de exemplu, muzică neadecvată, efecte facile și dans grotesc (în scena balului — *Liubov Iarovaia);* un decor neadecvat, o mișcare forțată, nefirească, falsă a personajelor și a grupajelor din scenă, o exprimare teatrală naturalistă în totală contradicție cu spiritul, ce se voia elevat, al decorului stilizat la maximum *(Îndrăzneala).* Înecarea prin rețete, formule, procedee de profesionalism a unei idei valoroase — *Suita de personaje caragialești* — atrage atenția asupra necesității combaterii unor asemenea tendințe. Moda și formulele teatrale în sine constituie dușmani neîmpăcați ai tuturor creatorilor de artă, și mai ales ai amatorilor, și împotriva lor trebuie să se lupte cu înverșunare. Instructorii s-ar cuveni să pună accentul pe educarea și pe creșterea artiștilor amatori, pe baza cultivării și păstrării calităților lor individuale, fără adaosuri străine, fără căutări sterile, ce nu se potrivesc cu aceste calități. Punem însă aceste neajunsuri pe seama inerentelor asperități ale unui proces de dezvoltare.

Prin cele mai de seamă realizări ale sale, teatrul de amatori se situează incontestabil pe coordonatele unei sănătoase și rodnice străduințe de însușire a unei măiestrii cît mai înalte, pe calea realizării emoției artistice prin simplitate și prin patosul zilelor de azi, fără afectare ori artificialitatea efectelor de suprafață.

* * *

Urmărit în ansamblul său, cel de-al III-lea Festival bienal de teatru „I. L. Caragiale" a oferit priveliștea unui singur grandios spectacol, care transmite cel mai convingător mesaj pentru viață, pentru munca creatoare, pentru socialism, pentru bucurie.

Valeria Ducea

PE SCENA MICĂ

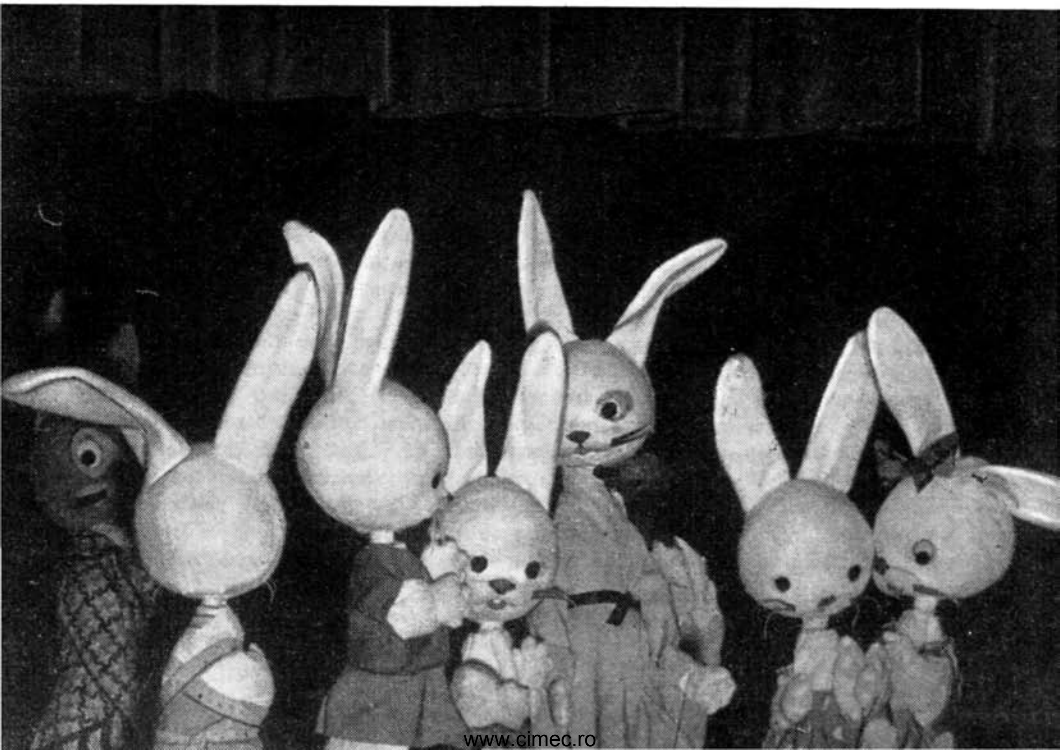
35 de echipe de păpușari amatori s-au întrecut în aceeași perioadă, 35 de echipe selecționate dintr-un număr total de 500, atîtea cîte activează astăzi la noi.

Acești păpușari amatori, pe lîngă învățarea rolului, dicțiune și exprimare scenică artistică, au trebuit să fie și artiști plastici: ei și-au confecționat cel mai ades păpușile, personajele lor, cu care apar în fața publicului.

Cizmarii artiști amatori din Suceava, care au interpretat piesa *Necazurile lui Șurubel,* au trebuit să-și construiască păpuși cu gîtul mai larg, pentru ca degetele lor îngroșate de muncă să le poată mînui: au luat premiul II.

Scenă din spectacolul „Nici Giamila nu le știe pe toate“, prezentat de colectivul de păpușari al sindicatului Fabricii de mobilă „Libertatea“ din Cluj (Premiul I)

Scenă din spectacolul „Școala iepurașilor“ de Mancio Pencev, prezentat de echipa de păpușari a Casei raionale de cultură din Sighet (Premiul I)



Muncitorii de la Fabrica de mobilă din Cluj au scris ei singuri spectacolul de brigadă pe care l-au prezentat. Păpușile n-au fost de... lemn, și l-au criticat chiar pe inginerul-șef pentru unele lipsuri. În final, mîinile firave ale păpușilor au prezentat chipul muncitorilor fruntași într-o scenă emoționantă. Păpușarii aceștia de la Fabrica „Libertatea" aveau și orchestra lor proprie, orchestra teatrului de păpuși : au luat premiul I. În spitalele din regiunea Iași, prin saloanele cu copii bolnavi, adeseori cu copii bolnavi de boli contagioase și în care nu pot pătrunde decît reprezentanți ai corpului medical, intra o echipă de... surori sanitare, artiste amatoare, cu un mic spectacol de păpuși, aducînd o clipă de bucurie unor mici spectatori cu febră : au luat premiul III.

Cîteva fapte edificatoare.

În orașe mai mici în care nu există teatre de păpuși profesioniste, asemenea echipe de **amatori fac uneori „stagune", spre marea bucurie a copiilor** : Giurgiu, Rîmnicu-Vîlcea, Sighet, Călărași etc.

Cu un repertoriu mai variat, mai bogat ca în alți ani, totuși insuficient și nu totdeauna realmente valoros, colectivele de păpușari amatori au demonstrat cu precizie, în această întrecere, drumul lor ascendent. Cred că cele mai bune rezultate sînt obținute acolo unde textul colectivului de păpușari pornește el însuși de la realitățile locului respectiv de muncă, are un caracter activ, agitator. Păpușa, prin dimensiunile ei, prin „simpatia" pe care o degajă, prin posibilitățile ei de mișcare ce pot sugera un comic amplu, e aptă de a fi un bun personaj de critică în cadrul unui program de brigadă.

Progrese însemnate au fost realizate și la capitolul mînuire. Păpușa nu mai „zboară" prin scenă, ci sînt adeseori aduse pe scenă creații de mare finețe artistică, individualități cu o conturată personalitate (echipele din Cluj, Rîmnicu-Vîlcea, Ploiești), roade evidente ale muncii devotate duse de instructori și regizori entuziaști din teatrele profesioniste de păpuși (Brîndușa Zaița-București, Ana Brie-Cluj, Simion Valeriu-București, Puia Chivescu-Pitești, Didina Davidescu-Craiova).

Nu au lipsit căutările creatoare, scenografii interesante, ridicînd probleme nebătătorite (*Atențiune, părinți !,* spectacol cu cartoane decupate, prezentat de echipa Sindicatului învățămîntului din Zalău, sau *Parada hîrtiei,* jucat de echipa I.P.C.S.H.-București), realizate cu ajutorul și contribuția directă a unor talentați scenografi, care au sprijinit totdeauna mișcarea de amatori, ca Paul Fux, Eustațiu Gregorian sau Al. Rusan.

Spectacolul cu păpuși poate oferi numai aparent o mai mică satisfacție artistului amator ascuns după paravan de privirile publicului. Înflăcărații păpușari au contrazis ei înșiși, prin elanul lor creator, această greșită părere. Mișcarea lor artistică e azi o mișcare largă, bogată, cu forme organizatorice, de învățămînt, tot mai concrete. Revine ca o datorie de onoare scriitorilor de a crea texte tot mai bune, mai directe, mai simple (nu schematice), accesibile păpușarilor amatori. Luînd exemple din cele mai sus citate, teatrele profesioniste pot să contribuie direct la creșterea calității acestor spectacole — creștere atît de sensibilă de pe acum.

Al. P.

Nu practicism, ci profesiune artistică

Păpuşarii s-au întîlnit recent la Iaşi, în consfătuire pe ţară, propunîndu-şi să dezbată probleme ale genului, spectacolele prezentate de teatrele din Iaşi, Bacău, Botoşani, Brăila, Galaţi avînd menirea să ofere puncte de pornire şi de sprijin pentru discuţii.

În concursuri, festivaluri naţionale şi interregionale se confruntă frecvent creaţii teatrale, modalităţi de exprimare artistică, se întîlnesc sensibilităţi şi inteligenţe diferite, îmbogăţind prin cunoaştere reciprocă gîndirea artistică şi influenţînd dezvoltarea artei la noi în ţară. Nu e vorba numai de stimulul oferit de caracterul de competiţie, ci de o bogată informare, de întreţinerea curiozităţii, a interesului pentru gîndirea contemporană în teatru, de stîrnirea imaginaţiei pentru a trezi idei noi. Şi aceasta este cu atît mai necesar teatrului de păpuşi — istoriceşte tînăr. Dezvoltarea sa rapidă şi oarecum empirică impune, după aproape 15 ani de activitate, o aplecare atentă şi serioasă asupra multiplelor probleme de ordin ideologic, estetic şi organizatoric.

Orientarea cu claritate a activităţii spre un scop educativ este vădită în toate cele şase spectacole prezentate. Piesele originale *Băiatul din banca a doua* de Al. Popovici, *Cum au intrat Fluierul şi Cobza la şcoala de muzică* de Valentin Silvestru, *Fetele din măr* de Viorica Filipoiu, ca şi traducerile şi dramatizările din alte literaturi : *Alfabet împărat, Aventurile lui Karic şi ale Variei, Cu 100 km pe oră spre iad*, sînt instructive, îmbogăţesc cunoştinţele copiilor, îi ajută să înţeleagă fenomene sociale, să îndrăgească trăsături morale caracteristice societăţii socialiste.

Este îmbucurător şi faptul că realizatorii acestor spectacole au manifestat intenţia — mai mult sau mai puţin realizată — de a adera la modalităţi de expresie specifice genului, de a se emancipa de sub influenţa teatrului dramatic, spectacolul de păpuşi fiind considerat pînă nu de mult ca o imitare în miniatură a acestuia. Se mai întîmpla, de asemenea, ca păpuşa şi mediul ei de joc să încerce a „reproduce“ nemijlocit natura, lipsind astfel spectacolul de virtuţile transfigurării artistice, spirituale a realităţii, fapt ce a îngreuiat determinarea artei păpuşăreşti ca artă autentică. Spectacolele vizionate la Iaşi au demonstrat, în bună măsură, eforturi substanţiale, mai cu seamă din partea scenografilor, de a dovedi receptivitate faţă de ceea ce e nou, de a prelua sau trece prin propria lor gîndire artistică experienţele altora. Măiestria mînuitorilor a cunoscut şi ea, de-a lungul reprezentaţiilor, momente proprii de virtuozitate. Bogăţia de imagini, ritmul viu, soluţiile scenografice nu lipsite de ingeniozitate (în realizările teatrelor din Botoşani şi Bacău) ne întăresc convingerea că sîntem în faţa unor colective experimentate, care practică de un număr important de ani, cu devotament, teatrul de păpuşi.

Şi, totuşi, cu excepţia cîtorva texte valoroase, am rămas cu sentimentul mimării doar a creaţiei artistice autentice. Şi acest sentiment se răsfrînge deopotrivă asupra spectacolelor, ca şi, după cum e şi firesc, asupra dramaturgiei lor : subiecte primitive, intrigă puerilă, simplism al imaginilor, caracter educativ înţeles la limita instructivului, „actualitatea“ vieţii insectelor, a luptei împotriva dăunătorilor pomilor, a respectării de către motociclişti a regulilor de circulaţie, toate acestea meschinizează şi scad valoarea sensului de artă contemporană, o lipsesc de amploarea gîndirii contemporane. Spectacolul poate fi un moment deosebit dacă atrage publicul într-o sferă mai înaltă de gîndire, dacă îi dezvăluie înţelesuri, adevăruri profunde ale vieţii, dacă îi dă spectatorului satisfacţia „activităţii“ sale intelectuale, a îmbogăţirii spirituale, a accesului la probleme pe care, „furat“ de activitatea cotidiană, nu şi le pune singur. Aceasta, cred, e valabil pentru orice specie dramatică — tragedie, comedie — precum şi pentru orice vîrstă. Doar procedeele, modalităţile dramatice trebuie alese cu grijă, în raport cu capacitatea de înţelegere a copilului, în funcţie de cunoştinţele şi experienţa lui de viaţă.

Aşa cum a apărut în unele spectacole vizionate la Iaşi, teatrul de păpuşi riscă să degenereze spre un abuz de tehnicitate, să devină plictisitor, anost. Păpuşa era lipsită de poezie, de farmecul sincerităţii. Trucuri şi exhibiţii erau date drept situaţii dramatice laconice, expresive, vii.

Păpuşarii aspiră către dezbaterea unor reale probleme ale contemporaneităţii — condiţie a propriei lor îmbogăţiri spirituale. Să nu uităm însă a recunoaşte că dezvoltarea personalităţii creatorului de spectacole este mult influenţată de valoarea operei dramatice.

Cred că nu mai putem, că nu avem dreptul să ne declarăm satisfăcuţi numai cu existenţa numerică a teatrelor de păpuşi şi a artiştilor păpuşari, invocînd mărturia celor peste un milion de spectatori pe an.

Da ! Toate acestea sînt adevărate. Politica culturală a partidului, grija şi îndrumarea sa atentă au determinat naşterea unei noi arte, cu succese în ţară şi peste hotare. Dar tocmai aceasta ne obligă să privim lucrurile cu răspundere, să judecăm cu exigenţă calitatea muncii noastre. Şi conferinţa de la Iaşi, spectacolele văzute, discuţiile purtate au avut meritul de a releva aspecte importante ale etapei actuale. Comune tuturor reprezentaţiilor, ele solicită atenţia, ba chiar îngrijorarea noastră

Văduvite de concepţie regizorală, componentele spectacolelor de la Iaşi nu au reuşit să se înmănuncheze unitar, să creeze imagini scenice armonioase. Reprezentaţiile au putut fi urmărite nu fără efort. Ele s-au prezentat, de cele mai multe ori, ca o înşiruire de acţiuni întîmplătoare, incoerente, lipsite de posibilitatea de a transmite, cu claritate, ideile piesei. A fost greu să deduci ce gînd a determinat pe regizorul I. Viforeanu de la Galaţi să încredinţeze păpuşilor şi actorilor, într-o îmbinare lipsită de logică scenică, soarta interpretării personajelor, ce intenţie artistică a degenerat spre acele viziuni de coşmar (cum au fost numite de mulţi participanţi la conferinţă) care alcătuiau lumea insectelor în reprezentaţia regizorului Remus Nastu. Este inutil, ba chiar dăunător, a încerca să faci copiilor cunoştinţă cu natura, fără a le solicita interesul pentru poezia ei. Păpuşile nu au izbutit să devină — cu puţine excepţii — personaje expresive, individualizate. Excepţie fac, în sensul clarităţii, al acurateţei, în ritmul de desfăşurare a acţiunii, spectacolele *Alfabet împărat*, prezentat la Iaşi, în regia lui N. Brehnescu şi *Cum au intrat Fluierul şi Cobza la şcoala de muzică*, în regia şi scenografia pictorului Dobrescu, la Botoşani. Păcat însă că şi aici s-a făcut simţită înclinaţia pentru comicul ieftin. După ce criterii a fost integrată muzica — în cele mai multe cazuri, de o valoare şi un gust îndoielnice — în spectacol ? Era ea destinată a întregi şi a crea imagini artistice ?

Popularul, în unele spectacole, este înţeles în sensul vulgarului, care-şi pune pecetea şi pe modul de frazare a textului, pe înclinaţia spre efecte revuistice, desuete, respinse de mult de practica noastră teatrală. Nu avem dreptul să uităm că aceste păcate sfîrşesc prin a perverti gustul copilului, a-i deforma dragostea pentru frumos.

Un alt simptom ce merită a fi sesizat este preluarea mecanică, fără discernămînt, a unor modalităţi de expresie iniţial valoroase, care au îmbogăţit arta păpuşărească contemporană, şi care au decăzut în imitaţii hibride. Ţine de diletantism a confunda înnoirea artistică cu copierea stîngace şi sărăcită de aportul personalităţii creatorului. De altminteri, e naiv a discuta despre înnoire artistică în afara gîndirii artistice. Şi în scenografie, deşi în mai mică măsură decît în regie, se face simţit mimetismul în crearea imaginilor plastice.

Folosirea arbitrară a luminii, a materialelor, şovăiala în îndrumarea actorului trădează lacune în cunoaşterea meşteşugului de teatru.

Am insistat asupra muncii regizorului în teatrul de păpuşi, pentru că el nu *pune în scenă*, ci *creează* un spectacol. Şi cultura sa teatrală trebuie să-i dea posibilitatea s-o facă.

În spectacolele teatrelor din Botoşani, Iaşi, Brăila am identificat mulţi mînuitori talentaţi, îndemînatici. În creaţia actorului-mînuitor trebuie să reţină mai mult atenţia grija faţă de expresivitatea mişcării, îmbunătăţirea mijloacelor de interpretare vocală. Vorbirea nu poate fi lipsită de înţelesul replicii, rezumată la stabilirea unui timbru vocal ca factor de caracterizare a personajului.

Se pune cu acuitate problema profesionalizării teatrului de păpuşi. Adeziunea la această artă, care s-a afirmat cu valorile ei distincte în cultura noastră teatrală, nu mai poate fi o problemă lăsată la voia întîmplării, la posibilităţi locale limitate. Trebuie depăşită calea alfabetizării prin instructaje sumare. În climatul de înaltă exigenţă ce animă viaţa noastră teatrală, nu poate fi aplicată teatrelor de păpuşi o altă măsură.

Oare nu s-ar putea vorbi şi de necesitatea profesionalizării criticilor de teatru de păpuşi ? În ultimii 2—3 ani, critici competenţi au inclus în preocupările lor şi teatrul de păpuşi. Lor le datorăm primele încercări de teoretizare şi semnalarea — animată de căldură şi înţelegere — a căutărilor şi ezitărilor noastre.

A te dedica problemelor estetice ale genului poate fi pasionant. Formarea unei culturi proprii genului ar transforma criticul, din comentator al spectacolului, într-un factor creator ce ar sugera noi drumuri, ajutînd artiştilor păpuşari să se cunoască, să-şi definească personalitatea.

Margareta Niculescu

O altă față a problemei

Legătura teatrelor cu spectatorii e o problemă vitală pentru noi, și de aceea merită s-o analizăm pe toate fețele. Să facem spectacole bune, foarte bune, excelente — iată o față esențială a problemei ; e datoria și însăși rațiunea noastră, a profesioniștilor teatrului, de a fi. Publicul va veni în număr mare la spectacolele bune — și afirmația e firească. Totuși, nu se întîmplă cu regularitate așa.

Practica vieții teatrale ne arată că nu e întotdeauna suficient să oferim publicului spectacole impecabile. Și că, așa cum noi, cei din teatre, facem permanent eforturi de a ne educa și perfecționa, tot așa trebuie să fie sporite și eforturile de pregătire și educare a publicului.

Arta teatrală contemporană e un fenomen complex, care implică o seamă de factori ce nu pot rămîne necunoscuți marelui public. Dar, mai ales, ea se întemeiază pe convenție, pe un fel de „acord“ sau „contract“ între public și artiști asupra celor ce se petrec pe scenă. Teatrul nu e viața însăși, ci realitate *mediată*, reflectată și transfigurată artistic. Teatrul bun — text și interpretare — e un fenomen viu de *cultură*. De aceea, nu poate fi „consumat“ fără un minim de pregătire, de înțelegere, de cunoaștere a propriului său alfabet. E adevărat, spectacolele bulevardiere din trecut — cu faimosul lor triunghi și cu intriga lor simplistă — nu pretindeau nici un fel de aparat de cunoaștere prealabil. Dar tot atît de adevărat e că masele largi nu aveau acces la teatru (în primul rînd, din punct de vedere economic), iar „elita“ înlocuia adevărata cunoaștere estetică prin snobism și falsă sensibilitate. Astăzi însă, marile mase au acces la teatru și-l simt ca pe o necesitate. În acest sens, politica de culturalizare, de ridicare spirituală, dusă de regimul nostru democrat-popular, a obținut rezultate excepționale. Trebuie să ne străduim cu toții — și nu numai noi cei din teatre, după cum vom vedea — să îmbogățim aceste rezultate, să le ducem mai departe, să determinăm necesarul salt de calitate al publicului nostru, salt pe care acumulările de pînă acum îl îndreptățesc din plin ! Analiza precisă, neîndulcită, a fenomenului teatral ne duce la concluzia că avem un public atent, generos, cu o participare vie și pasionată, dar nu întotdeauna cu totul pregătit pentru a gusta și înțelege întreaga gamă de expresivitate a fenomenului teatral.

Să încetăm atunci noi, regizorii, și actorii, și scenografii, căutările noastre întru perfecționarea și ridicarea continuă a nivelului artistic al spectacolelor ? Ar fi greșit, cred eu. Mai bine să ne străduim mai mult în opera de educare și formare a publicului. Stadiul actual al artei noastre, cît și cel al aptitudinilor publicului — căci și la public se poate vorbi de aptitudini — permit acest lucru. Cum ?

Educarea și ascuțirea capacității de înțelegere a publicului sînt posibile. Dacă n-aș fi văzut cu ochii, eu însumi, în Uniunea Sovietică, aș tăcea, dar am văzut în pauza unui matineu cu *Pasărea albastră*, la M.H.A.T., cum o educatoare explica unui grup de elevi, nu mai mari de 9—10 ani, cine au fost Stanislavski și Nemirovici-Dancenko, cum a luat ființă Teatrul de Artă, cînd s-a jucat pentru prima oară *Pasărea albastră*, care i-au fost interpreții de la premieră și așa mai departe. Toate acestea, pe materialul iconografic oferit chiar de acest teatru, pe culoarele sale. Am văzut, tot la M.H.A.T., la sfîrșitul spectacolului *Frații Karamazov*, cum un grup de tineri și tinere, probabil studenți, în loc să alerge la garderobă, s-au îngrămădit în fața rampei, pentru a-l ovaționa pe Livanov. Cei mai în vîrstă au rămas la locurile lor, aplaudînd minute în șir, despărțindu-se cu greu de sala de spectacol. Asemenea manifestare reprezenta un adevărat act de cultură, nu era doar expresia unui entuziasm de moment.

Dar să ne uităm în jurul nostru, să aruncăm o privire în domeniul celorlalte arte. În muzică, să zicem. Acolo se face mult mai mult în privința educării publicului. În fiecare săptămînă, la radio se pot asculta emisiuni (reluate de mai multe ori), sub titlul „Ghid muzical“, în care se explică, amănunțit și cu exemplificări, noțiuni de teoria și istoria muzicii (ce e o sonată, ce înseamnă un triolet, cum au evoluat diferitele specii de compoziție etc. etc.). În fiecare săptămînă, afișele Filarmonicii anunță concerte-lecție prin care publicul se familiarizează cu mijloacele specifice muzicii și cîștigă o sporită capacitate de înțelegere a concertelor propriu-zise.

Apropiindu-ne de sfera teatrului, notăm inițiativa — mai veche, dar fericită — a Teatrului satiric-muzical „C. Tănase“, încununată de succes cu cel de-al treilea ciclu, *Tănase și revista*, care — pe lîngă că introduce publicul în problemele și în limbajul specific revistei — a cuprins spectacole de un incontestabil nivel.

Au existat și cred că mai există inițiative asemănătoare și în teatre. Mă refer la așa-numitele „conferințe experimentale“. Numai că — lăsînd la o parte neregularitatea în programarea lor — aceste manifestări se fac oarecum „supraplan“ și cu „fragmente“, cu actori neîntrebuințați în alte spectacole, și, în general, au un evident caracter de improvizație. Scopul educativ și de formare a publicului nu e atins în măsura necesară. Salutară, în această privință, ni se pare recenta inițiativă a studioului de televiziune cu emisiunile sale de privire istorică asupra teatrului. Dar numai istorică ?

De altfel, înseși aceste noi mijloace de educare a publicului dovedesc că problema e actuală. Teatrul, scena, arta dramatică au un limbaj al lor, specific, cristalizat de-a lungul întregii istorii a spectacolului și împrospătat de suflul nou al metodei realist-socialiste de creație. Un regizor, un actor, un scenograf au datoria să se facă înțeleși de public în exprimarea artei lor. Dar limbajul lor, mijloacele prin care se exprimă trebuie să aibă un numitor comun cu putința de receptare a publicului. Desigur, dialogul e mijlocul direct de comunicare cu publicul. Dar în spectacol dialogul trăiește și prin elemente ajutătoare : printr-o mișcare adecvată, niciodată întîmplătoare, prin lumini, prin decor și recuzită etc. E știut, aceste elemente nu vorbesc prin ele însele — altfel ar fi formale sau formaliste —, ci prin ceea ce ele figurează sau, mai bine zis, transfigurează. Or, limbajul acesta figurat, metaforic, trebuie înțeles la valoarea lui reală de către public. Am luptat și luptăm împotriva montărilor naturaliste și vulgarizatoare. Trebuie să luptăm acum pentru a spori capacitatea spectatorului de a ne însoți cu mintea limpede în căutările noastre creatoare, căutări cerute, în bună parte, chiar de construcția neconformistă a dramei (Brecht, Maiakovski, Vîșnevski etc., cît și mulți dintre autorii noștri contemporani). De prisos să adaug că e departe de mine gîndul de a mă referi la falsele inovații, de a justifica diferite „rătăciri“ regizoral-scenografice.

Practic, ce cred că s-ar putea face în sensul celor scrise mai sus ? Mă gîndesc, în primul rînd, la spectacole pe care le-aș denumi, prin analogie, spectacole-lecție sau model. Orice teatru își poate alege sau „sacrifica“ din repertoriul stagiunii cîte un spectacol pe care să-l considere exemplar, fie din punct de vedere al istoriei dramaturgiei, fie din punct de vedere al realizării artistice, fie — și acest lucru e de dorit și de așteptat — din amîndouă punctele de vedere. Ca să mă fac înțeles : un Shakespeare la Național sau la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“ ar putea fi un model, prezentat, firește, cu o introducere, cu un cuvînt în care să se vorbească nu atît despre autor, cît despre felul în care a fost conceput și realizat scenic acel text shakespearean de teatru. În orice caz, aceste spectacole trebuie să fie adevărate „prototipuri“, reprezentative în ce privește dramaturgia și stilul respectiv. Cel dintîi chemat în acest sens e Teatrul Național „I. L. Caragiale“, tocmai pentru că e „prima scenă a țării“.

E ușor de înțeles că aceste spectacole sînt menite să rămînă multă vreme în patrimoniul teatrelor, ele constituind un fel de „rapel“, un fel de filon principal de artă teatrală, la care să se recurgă ca la un izvor de apă vie. Și iată cum, în mod organic, de problema educării publicului se leagă condiția calității spectacolelor noastre și, în special, problema *repertoriului permanent*. Fiindcă prin repertoriu permanent nu trebuie înțeleasă numai piesa care ține multă vreme afișul, ci în primul rînd *valorile* spectacologice, certe și valabile pentru o mare perioadă de istorie vie, trăită, a teatrului. (Cinematografia a simțit și ea această necesitate educativă, și de aceea se organizează serile „prietenilor filmului“). Să nu uităm că timpul trece, lucrurile evoluează, generațiile se succed. De ce să privăm noile generații de spectatori — și nu generațiile, ci „promoțiile“ anuale — de posibilitatea de a se educa teatralicește ? De ce să știe cei mai tineri dintre noi despre marile victorii ale teatrului nostru — regizorale, actoricești sau scenografice — numai din auzite, din spusele unor „privilegiați“ de dinaintea lor ? Ca la o carte „de căpătîi“, ca la o mare simfonie, ca la un tablou celebru, spectatorii noștri trebuie să aibă acces și la spectacole teatrale „de căpătîi“. Și au fost și sînt destule ! Nemaivorbind că în felul acesta se „păstrează“ și valorile individuale : interpretări actoricești remarcabile, viziuni regizorale sau de pictori-scenografi demne de patrimoniul cultural al țării.

Asemenea spectacole ar constitui, cred, pentru publicul nostru un foarte eficace mijloc de a-și însuși — prin tot ce e mai bun și mai sigur — „alfabetul“ artei noastre. Să nu vulgarizăm noțiunea de „spectacol popular“ sau „accesibil“, înțelegînd prin aceasta că spectatorului i se dă totul „mură-n gură“, fără a i se cere nici un efort de inteligență și sensibilitate. Înțelese așa, aceste spectacole nu ar face să progreseze nivelul publicului nostru. Să recunoaștem mai bine deschis, fără fățărnicie, că și teatrul — alături de celelalte arte — își are limbajul său propriu, a.b.c.-ul său, de care e bine să se țină seamă. Nu poți citi o carte, oricît de curgător ar fi scrisă, fără a cunoaște alfabetul, fără a ști să citești. La fel cu teatrul : nu poate fi înțeles și gustat cu folos decît ținînd seamă de trăsăturile sale specifice. S-ar putea crede, altfel, că teatru poate face oricine și oricum, fără nici un fel de pregătire anume. La urma urmei, chiar și nouă, profesioniștilor din teatre, înainte de a ne descoperi talentul, nu ne-a deschis cineva gustul, nu ne-au însuflețit pasiunea pentru teatru : un profesor de literatură, un artist, un spectacol văzut ? Și n-a însemnat aceasta o „introducere“ în teatru ?

Se spune că spectacolul de teatru e efemer, că e un fenomen ireversibil, că are o viață numărată în ore, și că o interpretare, oricît de izbutită, nu trăiește decît o seară. Adevărul acesta e numai parțial. E de datoria noastră să luptăm pentru ca valorile teatrului să aibă o durată cît mai mare. Unele spectacole-model existente în teatrele noastre ar veni tocmai în sprijinul acestei idei, în folosul tuturora și în primul rînd al spectatorului. (Din nou îmi amintesc că la Moscova *Aristocrații* se joacă din 1935, *Liubov Iarovaia* — cu unele întreruperi — din 1924, ca să nu mai pomenesc pentru a doua oară de *Pasărea albastră*, care se joacă de aproape 60 de ani.)

Înainte de a încheia, aș îndrăzni să mai fac o propunere. În școli se împărtășesc elevilor noțiuni fundamentale privitoare la toate artele. Orarul școlarului cuprinde lecții de muzică, cuprinde obiectul „istoria artelor“ — pictură, sculptură, arhitectură —, ba sînt chiar ore practice de desen. Numai despre arta teatrului nu se vorbește. Să ne înțelegem : copiii învață literatură dramatică, în cadrul istoriei literaturii sau al teoriei literare, cunosc autori și piese. Dar nu învață nimic despre cum trebuie privit și înțeles un *spectacol* de teatru. Aș fi foarte bucuros să știu că există posibilitatea de a introduce în programa analitică — bineînțeles, nu ore de „spectacologie“ sau teatrologie — paragrafe sumare despre arta și istoria spectacolului de teatru, ca un supliment necesar la studiul literaturii dramatice.

Iată-mă intrat, aproape fără să-mi dau seama, în domeniul... învățămîntului. Să nu ne speriem : nu e învățămîntul o problemă de educație, iar educația nu e tema pe care am încercat s-o discutăm ? N-ar fi cîtuși de puțin rău, cu alte cuvinte, ca acțiunea de educare a publicului nostru să înceapă chiar din școală !

Horea Popescu

Cronica

TEATRUL DE STAT DIN TG. MUREŞ

● „DACĂ VEI FI ÎNTREBAT" de Dorel Dorian

Data premierei : 6 noiembrie 1962. Regia artistică : Mihai Raicu. Decoruri şi costume : Erwin Kuttler. Distribuţia : Eugen Mercus şi Mihai Gingulescu (Barbu Dragomir) ; Minodora Condur şi Elisabeta Daicu (Cernica Rareş) ; Valentino Dain şi Al. Arşinei (Marin Străuţ) ; Mihai Gingulescu şi Valeriu Popescu (Traian Armaşu) ; Nae Floca-Acileni (Veniamin Roznovanu) ; Livia Duma-Baba (Tilde) ; Barbu Baranga (Mihai) ; Anca Roşu (Elena Herescu) ; Valentina Iancu (Bătrina) ; Al. Anghelescu şi Vasile Vasiliu (Enăchescu Valeriu) ; Valeriu Popescu şi Mihai Dobre (Panait Vancea) ; Constantin Tiplan (Maiorul Walter) ; Illyes Kinga (Janika) ; Vasile Vasiliu şi Miron Şuvăgău (Moş Toader) ; Elisabeta Daicu şi Minodora Condur (Fira) ; Mihai Dobre şi Ion Chiţoiu (Ştefan).

Cultura şi aspiraţia către cultură ale unui popor se măsoară, între altele, şi prin numărul instituţiilor ce le propagă — universităţi, muzee, orchestre, teatre etc. Teatrele, mai ales, sînt cele mai populare instituţii de cultură, în cel mai mare grad direct legate de aceasta. La noi în ţară, numărul lor a ajuns — cu înfiinţarea celui din oraşul de pe Mureş — la vreo patruzeci.

Aşadar, la Tg. Mureş fiinţează de foarte curînd un teatru romînesc cu un colectiv alcătuit în mare majoritate din tineri avînd o concepţie despre artă temeinic fundamentată în institutul pe care l-au urmat şi, deopotrivă, bazată pe o conştiinţă înaintată, de cetăţeni ai unei ţări cu o orînduire nouă, socialistă.

Există deja, şi lucrul acesta l-am constatat la faţa locului, o mare sete de colaborare cu teatrul mai vechi de aici, maghiar, o mare dorinţă de cunoaştere şi întrajutorare în desluşirea căilor către progresul artei noastre scenice. Aşa se explică de ce seara premierei cu piesa lui Dorel Dorian *Dacă vei fi întrebat* (spectacolul inaugural al noului teatru) a căpătat, de fapt, semnificaţia unui eveniment cultural, sensul unei întregiri a cîmpului de manifestări artistice de aici.

Emoţia începutului, cum era şi firesc, a fost puternică şi contagioasă. Cu toţii, actori şi spectatori, am fost legaţi de aceasta. De altfel, şi piesa lui Dorian — un proces de conştiinţă căutînd reconstituirea adevărului spre cucerirea unei trepte superioare în conştiinţa fiecărui om nou — părea parcă anume aleasă spre a-i jalona drumul acestui nou teatru. Aşa, de altfel, a şi fost tratată piesa de către regizorul Mihai Raicu, care a căutat să imprime climatul solicitat de o astfel de piesă de dezbatere. Încă de la început, sala a fost cuprinsă şi captivată de temerara incursiune într-un trecut nu prea îndepărtat, dar la răscruce de vremi, făcută de personajul central al piesei lui Dorian, judecătorul Barbu Dragomir. În structurarea acestui personaj, autorul a pus datele etice şi credinţa în viaţă specifice unui luptător pentru nou, pentru o orînduire superioară. Determinante însă pentru înţelegerea personajului sînt, în primul rînd, trăsătura de dîrzenie devotată şi o modestie de om care ţinteşte departe. Actorul Eugen Mercus, căruia i-a revenit sarcina de a-i da viaţă scenică (fireşte, emoţionat şi el ca noi toţi), a fost un judecător foarte puţin sever ca înfăţişare, dar foarte consecvent în urmărirea scopului ce şi-a propus, pentru că nu judeca un caz oarecare, ci urmărea restabilirea unui adevăr, menit să devină un moment de istorie, un moment din lupta pentru progres social. Interpretul a ştiut, şi mai ales a dorit, să imprime personajului nota de omenie şi de dîrzenie, inteligenţă şi luciditate, trăsături specifice eroului astfel conceput de Dorel Dorian. Cernica Rareş, o tînără care-şi face ucenicia în casa

Barbu Baranga (Mihai), Anca Roşu (Elena Herescu) şi Constantin Tiplan (Maiorul Walter)

dreptății, ca simplă grefieră, îl flanchează cu tinerețea, sinceritatea și farmecul purității ei. Interpreta rolului, Minodora Condur, a izbutit să dea pregnanță acestor trăsături ale personajului și, lucrul cel mai important, s-o facă pe Cernica Rareș să trăiască autentic pe scenă. Tot așa s-a priceput să-l întruchipeze, simplu și cu autenticitate, pe muncitorul Marin Străuț, interpretul său, Valentino Dain ; în același chip și actorul Valeriu Popescu pe muncitorul Panait Vancea, victimă a unei uneltiri criminale a burgheziei, și al cărui sacrificiu, devenit caz, declanșează dezbaterea și, de fapt, acțiunea piesei.

Lumea celor condamnați de istorie, grupul Roznovanilor și al celor din jurul lor, a cunoscut în spectacol o redare diferențiată, în funcție de datele fiecărui personaj, deloc privite printr-o viziune schematică sau prin simplă șarjă caricaturală. S-a urmărit, dimpotrivă, și în acest caz, înfățișarea autentică a acestei lumi. Nae Floca-Acileni, un actor tînăr și el, dar de pe acum cu un bogat bagaj de experiență actoricească, s-a preocupat să redea, și a reușit, caracterul înrăit și vetust al bătrînului Veniamin Roznovanu, capul familiei de exploatatori, un fel de patriarh al ramurii de industriași deveniți firmă cu renume. La rîndul său, tînărul Barbu Baranga și-a propus și a izbutit să-și privească personajul — Mihai Roznovanu — ca pe un vlăstar care își întrece părintele în rele și în înverşunarea de a-i supune pe alţii. Realizarea actorului ne-a apărut armonioasă şi concepută modern, simplu şi reţinut, dar foarte sugestiv. Anca Roşu a căutat, atît cît i-a îngăduit partitura, să dea glas dramatismului unui personaj, dramatism ce nu exprimă de fapt decît epopeea unei femei bătute de vînturi, ca o frunză pe ape, şi care cunoaşte o tîrzie lumină în infantila ei conştiinţă. Conducîndu-şi consecvent personajul pe o linie de sinceritate, Anca Roşu l-a salvat de artificialitate. Al. Anghelescu, de astă dată, aici, unul dintre actorii cei mai vîrstnici ai teatrului, ne-a oferit un credibil portret de fost magistrat, cu morgă şi relaţii. Constantin Tiplan n-a putut face mai mult decît o caricatură din chipul maiorului german Walter. Livia Duma-Baba, în personajul unidimensional al unei Roznovane „autentice", o făptură goală, nimic altceva decît ifose şi „etichetă", a fost o apariţie care acuză personajul în linii dure. Vasile Vasiliu a dorit şi a obţinut pitorescul şi bonomia unui vechi edec de arhivă de tribunal, Moş Toader, cu omenia lui de om simplu, dar şi cu un farmec irezistibil.

Întregii desfăşurări, pictorul-scenograf Erwin Kuttler i-a asigurat un cadru care să favorizeze crearea atmosferei şi rapida schimbare a ambianţei, aşa cum le cerea piesa. El a realizat, aşadar, un decor strict funcţional, împiedicat poate, uneori, a fi pus în deplină valoare de o tentaţie spre jocul în semiîntuneric.

Primul spectacol al noului teatru a fost, aşadar, un spectacol-jalon, aşa cum prima salvă a tunarilor este menită să regleze tirul. El ne anunţă perspectivele şi ţelurile urmărite de un mănunchi de artişti, care, în prima lor încercare, ne-au emoţionat prin sinceritatea şi dorinţa lor de a face mereu mai bine teatru.

Mircea Alexandrescu

TEATRUL „LUCIA STURDZA BULANDRA"

● „O SINGURĂ VIAŢĂ" de Ionel Hristea

Data premierei : 4 decembrie 1962. Regia : Lucian Pintilie. Decoruri : Paul Bortnovschi. Costume : George Ştefănescu. Distribuţia : Nastasia Şova (Mariana) ; Aurora Şotropa (Niculina) ; Mircea Albulescu (Horaţiu) ; Nelly Sterian (Alexandra) ; Octavian Cotescu (Iulian) ; George Mărutză şi Dinu Dumitrescu (Ştefan) ; Adrian Georgescu şi Lucian Pintilie (Mateiaş) ; Lucia Mara (Ioana).

Sondarea în zona întunecată a trecutului, pentru a scoate la iveală reacţiile etice şi a descifra mobilul variatelor atitudini ale unor intelectuali mic-burghezi într-un moment de răscruce al istoriei, a adus nu o dată în scenă dramele unor personaje care se frămîntau, căutînd răspunsuri, soluţii sau justificări pentru liniştirea propriilor lor conştiinţe. *O singură viaţă*, piesa de debut a scenaristului şi muzicologului Ionel Hristea, se înscrie, aşadar, în ciclul unei tematici care a obsedat multe conştiinţe scriitoriceşti, fiind şi ea o variaţiune pe această temă. Fără a surprinde prin originalitatea subiectului şi ineditul tratării dramatice, *O singură viaţă* se impune, fiindcă afirmă un real talent scriitoricesc. Soliditatea construcţiei, nivelul intelectual ridicat al dezbaterii de idei, fineţea analizei psihologice slujesc procesului intentat de scriitor „pavajului de laşităţi şi compromisuri, de autoamăgiri şi toleranţă tacită", pe care stăteau unii intelectuali mic-burghezi în anii crunţi ai dezlănţuirii fascismului în ţara noastră. Acest proces al elucidării, al trezirii conştiinţei şi, implicit, a raţiunii şi demnităţii umane, într-o epocă de obscurantism şi barbarie, a fost dureros şi grav. Eroii piesei trăiesc acest proces în decursul cîtorva ceasuri — în noaptea rebeliunii legionare din ianuarie 1941. Pătrunderea în mijlocul lor a unui om din altă lume socială şi morală şi apoi moartea acestui om — fetiţa unor luptători antifascişti, urmărită ca toţi acei ce simbolizau ideea luptei pentru libertate — prilejuiesc scriitorului analiza lucidă a cîtorva itinerarii morale.

După moartea victimei, aparent din motive patologice, în realitate din pricina şovăielii lor, unii rămîn descumpăniţi şi împovăraţi de propria lor vină, alţii revoltaţi sau numai zguduiţi, fiecare însă din cei cinci membri ai familiei Mihalcea izbutind să urce o treaptă pe spinoasa cale a înțelegerii, a responsabilității.

Ionel Hristea știe să construiască caractere și să deseneze portrete dramatice, poate nu inedite și nici cu date surprinzătoare de tipologie, fiindcă exemplarele acestui mediu social au dat literaturii o imensă, nesfîrșită galerie de tipuri și caractere. Dar eroii săi — tatăl, intelectualul convins de ireproșabila lui cinste morală, fiindcă nu suportă zbieretele huliganilor și vederea sîngelui nevinovat de pe caldarîm, preferînd să se închidă în casă și să audă înălțătoarea muzică simfonică ; fiul cel mare, artist în turnul de fildeș, jonglînd cu paradoxuri și butade cinice pentru a-și masca lașitatea, sau mezinul, cu generoasele elanuri ale tinereții pline de idealuri și prompt la acte temerare — trăiesc și acționează veridic. Dacă, în schimb, alte personaje — mama, fiica infirmă, medicul legionar — au o bună doză de banalitate, de trăsături destul de comune altor tipuri ce au mai apărut pe scenă, dacă schimbul de idei amenință, mai ales în partea a doua a piesei, să încetinească ritmul acțiunii printr-o ușoară discursivitate, nu aceste neajunsuri le reproșăm în primul rînd scriitorului. Bucurîndu-ne pentru reușita debutului său în dramaturgie, îi pretindem ca știința construirii conflictului și a redării atmosferei, spiritul analitic și încărcătura spirituală și afectivă a replicii să le dedice unor probleme ale actualității, dezbaterii unor frămîntări contemporane, creării unor eroi ce trăiesc în zilele noastre.

Primită cu căldură și încredere de Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", piesa *O singură viață* s-a bucurat de o transpunere scenică creatoare, ce i-a conferit noblețea artistică specifică unui act de cultură. Regizorul Lucian Pintilie, alcătuindu-și o valoroasă distribuție, a creat un spectacol profund în relevarea vieții sufletești a eroilor, expresiv în laconismul mișcării scenice, dens în idei. Stabilind de la început intensa tensiune dramatică a momentului și punctînd prin imperceptibile amănunte scenice rădăcinile ei social-istorice, proiectînd drama din interior pe uriașa dramă dinafară, regia a imprimat întregului spectacol o gravitate sobră, invitînd la reflecție activă. Treptele înfruntării dintre eroi și ale ciocnirilor cu realitatea duc spre creșterea intensității, iar emoția ce decurge din împletirea și despărțirea destinelor este, de asemenea, gravă și dezgolită de patetism melodramatic. În această ambianță, în care ciocnirea ideilor se produce la o temperatură înaltă și reacțiile — în consecință — se dovedesc acute, fiindcă actorii, în general, au creat cu convingătoare pasiune pe eroii dramei, decorul surprinde. Banală ca idee, scenografia lui Paul Bortnovski reeditează un mult prea răspîndit interior de confort burghez provincial, fără a excela prin gust sau expresivitate. În ciuda cadrului plastic comun (și, desigur, cu scară interioară, ca în toate piesele ce studiază sfărîmarea citadelei), interpreții s-au străduit — și au reușit în cea mai mare parte — să dea personajelor o viață veridică, un indice de originalitate, sîmburele de adevăr propriu fiecărui caracter. În scenă s-a realizat astfel acea unitate a stilului interpretativ, acea omogenitate de echipă, proprii celor mai bune realizări ale Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra". Cele mai de seamă merite ale interpretării, care demonstrează o susținută și subtilă muncă regizorală, ni se par însă realizarea caracterului contradictoriu al fiecărui personaj, a complexității, a interferenței de linii sinuoase, și, de asemenea, privirea critică asupra personajelor. Cîteva interesante portrete au creat Octavian Cotescu (Iulian), Mircea Albulescu (Horațiu), Lucia Mara (Ioana) și Nastasia Șova (Mariana). Octavian Cotescu a imprimat dezabuzatului și cinicului pianist, lașului ce-și născocește justificări filozofice, o subterană doză de revoltă îndurerată împotriva unui mediu sufocant, arătînd totodată sterilitatea acestei revolte, greșita ei canalizare. Lucia Mara, cu sensibilitatea-i demonstrată și în alte roluri, a desenat puritatea, candoarea copilăriei, victimă neștiutoare a terorii, și a știut să-și filtreze cu atîta măsură prezența în scenă încît a dat profilului Ioanei sensurile simbolului pentru care pledează însuși mesajul piesei. Mircea Albulescu a schițat, fără deosebite eforturi artistice, dar cu luciditate critică, chipul legionarului. Nastasia Șova a evitat cu mult tact pericolul efectelor melodramatice, care planează întotdeauna asupra rolului de infirmă, de ființă contorsionată lăuntric, victimă și acuzator al mediului în care trăiește ; dar, poate, temîndu-se de ispitele efectelor facile, interpreta s-a menținut uniform crispată pe parcurs, fără să releve cu suficientă forță dramatică pragul care desparte definitiv eroina de trecutul ei. Brutala sesizare a adevărului — adică a apartenenței legionare a logodnicului, a lașităților meschine ale familiei — și transformarea ei subită, printr-un șoc, nu se impun în scenă pe măsura capacității artistice a tinerei actrițe. Rolul lui Mateiaș, fiul cel mic, singurul nealterat de mediul respectiv, ci, dimpotrivă, iradiind optimismul elanurilor curate, încrederea în oameni, în luptă și în rațiune, a fost interpretat de Lucian Pintilie. În acest debut actoricesc simțim mai mult — cum e și normal — competența și talentul regizorului, care a intuit în profunzime generoasele date ale personajului : dar în afara acestei înțelegeri și dirijări regizorale, n-am găsit trăirea, forța actoricească care să dea viață scenică eroului.

Ștefan Mihalcea, capul familiei, a căpătat, în interpretarea lui George Mărutză, trăsăturile șovăielnice, lașitățile mascate sub un fals simț al datoriei ; actorul a desenat cu finețe oscilația personajului între demnitatea omului de știință și compromisul micburghezului timorat de fascism ; mai puțin a apărut drama interioară a personajului, puternicul conflict ce se petrece in el. Nelly Sterian (Alexandra) a adus, și de astă dată, întreaga ei experiență scenică in roluri cu profil asemănător, punctind in plus un contur ilar, ridicol, de bun contrast scenic în gravitatea densă a atmosferei. O căldură severă a obținut chipul Niculinei — singurul martor al dramei, venit din altă lume, in care domneau revolta fățișă și disprețul față de fasciști — prin interpretarea Aurorei Șotropa.

Spectacol de ținută artistică și eficiență in idei. *O singură viață* aduce în această stagiune, odată cu numele unui nou scriitor de teatru, rezultatul unor serioase și lăudabile eforturi artistice.

TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE"

„MAȘINA DE SCRIS" de Jean Cocteau

Data premierei : 18 noiembrie 1962. Regia : Alexandru Finți Decoruri : Al Brătășanu Costume : Gabriela Nazarie. Distribuția : Marietta Deculescu (Solange) , Silvia Popovici (Margot) ; Florin Piersic (Pascal, Maxim) ; Geo Barton (Fred) ; Marcel Enescu (Didier) ; Ileana Iordache (Domnișoara de la poștă).

Ultimul lui poem „Le requiem" (Recviemul) a ieșit anul acesta din imprimeriile unei cunoscute edituri franceze și a fost publicat în săptămînalul „Les lettres françaises". Proeminenta personalitate a septuagenarului om de artă și cultură e prezentă în viața intelectuală a Franței de azi, dar teatrul lui Jean Cocteau aparține altei epoci. Numele lui Jean Cocteau evocă epoca dintre cele două războaie mondiale, a „anilor nebuni", și chiar cea premergătoare lor ; încercările neconformiste — îndreptate împotriva teatrului de bulevard și a gustului mic-burghez: pleiada de celebri și pe atunci tineri poeți, muzicieni, pictori și cineaști care, răsturnînd jaloanele unei arte osificate în canoanele prejudecăților burgheze, au marcat cu neliniștea lor prodigioasă — uneori, poate, sterilă — căutarea unor noi adevăruri în artă, chiar dacă acestea se dovedeau vechi. Într-un cuvînt, o întreagă perioadă a istoriei culturii primelor decenii ale secolului al XX-lea. Iar astăzi, membru al Academiei Franceze, Jean Cocteau, copilul teribil de odinioară — al cărui spirit scînteietor emitea paradoxale plăsmuiri de imagini, scandalizînd oficialitățile vremii —, se numără în rîndurile acelor mari intelectuali progresiști contemporani, denunțători ai fascismului, care, în lupta pentru progres a omenirii, reprezintă o voce a demnității umane.

Reluarea pe afiș a unei scrieri dramatice a lui Cocteau s-a dovedit recent o experiență semnificativă în confruntarea acestui teatru cu publicul contemporan. Şi, experienţa a arătat că *Maşina de scris* nu mulţumeşte pe deplin dorinţele acestui public.

Să fi scăzut oare puterea de atracţie asupra sălii, fascinaţia cu care opera asupra ei cel considerat mag al verbului, polemist caustic şi exploziv, ţintind clişeele şi locurile comune ale unei dramaturgii învechite ? Se pare că da.

Dificil şi de accesibilitate mai restrînsă, teatrul lui Cocteau — de inteligentă şi sensibilă poezie — nu e capabil să trezească mari şi puternice sentimente, să dea naştere unor emoţii răscolitoare : aşa cum l-a caracterizat şi criticul dramatic Pierre Brisson, Cocteau e posesorul „unor lădiţe cu artificii, petarde, pocnitori, lumînărele şi steluţe strălucitoare — dar n-are nici cea mai mică flacără care să te încălzească". Şi iată, aşadar, această „pirotehnie montată pe mecanismul unui orologiu", reluată în stagiunea 1962—63 pe scena Teatrului Naţional „I. L. Caragiale". O reluare care a iscat nedumeriri, mai întîi la programarea ei în repertoriu şi — apoi — după spectacol, avertizînd pe alcătuitorii repertoriului că nu toate succesele de altădată mai concordă astăzi cu gustul — aşezat pe alte coordonate de gîndire şi preocupări — şi cu exigenţele sporite ale publicului nostru.

Maşina de scris, elaborată în urmă cu peste 20 de ani — imediat după căderea Parisului —, este fără îndoială una dintre acele piese ale lui Cocteau în care revolta sa împotriva moravurilor unei lumi meschine şi a sufocantei morale burgheze străbate cu mai multă limpezime. Cocteau însuşi a mărturisit, mulţi ani mai tîrziu după scrierea ei, că, folosindu-se de pretextul acestei false intrigi poliţiste, a putut să zugrăvească „îngrozitoarea provincie feudală... unde viciile şi ipocrizia împing pe unii să se apere cu stîngăcie şi pe alţii (tinerimea romanţioasă) să devină mitomani".

Maşina de scris — interzisă de altfel de cenzura Gestapo-ului — are unele vibraţii autentic protestatare împotriva normelor de conduită ale provinciei burgheze, ale prejudecăţilor moralei filistine, dar este dificil să legăm această piesă de curentul neconformiştilor din teatrul occidental contemporan, de protestul dramatic al „furioşilor" — şi al „noului val" —, aşa cum se încearcă în caietul-program al spectacolului.

Neconformismul tinerilor eroi ai lui Cocteau este confuz şi purtat cu o bravadă ce nu anunţă porniri constructive. De aceea, credem că regia spectacolului (Al. Finţi) a exagerat, atribuind piesei sensurile majore pe care nu le revendică, suprasolicitîndu-i aspecte fundamentale de protest social şi imagini demascatoare, de clasă. De altfel, din această pricină, nici nu s-a jucat un spectacol „Cocteau", adică i-au lipsit — ceea ce este propriu şi indestructibil specific scriitorului — subtilitatea rebarbativă a replicii, duelul continuu cu situaţiile comune, demontarea „falsei" intrigi poliţiste, smulgerea vălurilor melodramei şi ale situaţiilor de bulevard (tatăl în alternativa alegerii între fiul bun şi cel rău, orfelina crescută din milă, femeia coaptă, îndrăgostită de un adolescent etc.).

Tratat cu gravitate, într-o viziune oarecum arbitrară, care a metamorfozat stilul caustic, scăpărător al autorului, în stilul patetic al regizorului, textul lui Cocteau a răsunat monoton şi desuet, stîrnind tineretului o firească întrebare — „de ce plăcea el înainte ?"

Actorii, în general, n-au slujit textul şi nici nu s-au slujit de el, spectacolul desfăşurîndu-se în momente dramatice lente şi solemne, cu tăceri inutile, lipsite de un adevărat subtext. Au lipsit, de asemenea, în interpretare, farmecul corosiv al nuanţării replicilor, „teatrul în teatru", zeflemeaua, complicitatea unei echipe care mimează o misterioasă intrigă poliţistă. Geo Barton s-a arătat un banal inspector de poliţie, plictisit de ancheta sa ; Marietta Deculescu (Solange) — mamă iubitoare faţă de tînărul ei iubit şi castelană prea puţin revoltată de realităţile din jur ; Marcel Enescu (Didier) — un tată respectabil, ce nu înţelege nimic din ce se petrece în casa sa ; Ileana Iordache (Monique) — ţeapănă şi nu gravă, împietrită şi nu frămîntată de propria-i dramă.

Totuși, ne-au plăcut Silvia Popovici (Margot) și Florin Piersic (Pascal, Maxim). De ce ? Fiindcă ambii au adus în scenă farmecul extravagant al „copiilor teribili", exuberanța ușor iresponsabilă, dar izvorîtă dintr-o mare candoare, proprie personajelor. Îndeosebi Florin Piersic, în dublul său rol, a realizat două bune portrete dramatice : al unui fecior de bani-gata, răsfățat și cuminte — parodie a „fiului bun" ; al sumbrului revoltat, trișor și integru, în căutarea disperată a adevărului.

Cît despre decor (Al. Brătășanu), mărturisim că intenția simbolică a prezentării unei mașini de scris în scenă ne-a scăpat ; interioarele nu s-au armonizat cu cerințele regiei de a demasca viciile capitalismului : meschine și zgîrcite, nu sugerează casa unui stîlp al finanțelor sau un domeniu aristocratic, ci locul de subzistență al unor mărunte vieți funcționărești.

Mira Iosif

TEATRUL TINERETULUI

● „NUNTA LOGODNICULUI DE PROFESIE" de O. Danek

Data premierei : 9 decembrie 1962. Regia : Radu Penciulescu. Scenografia : Adriana Leonescu. Distribuția : Ion Lucian (Alois Klapacek) ; Ion Ciprian și Ion Gh. Arcudeanu (Erno Klapacek) ; Tatiana Iekel (Kamila Sipkova) ; Vasile Nițulescu (Eugen Andrst) ; Marcela Demetriad și Neofita Pătrașcu (Magda Andrstova) ; Doina Șerban (Milena Andrstova) ; Aurora Eliad (Irene Vachtova) ; Nicolae Motoc (Zdenek Repa) ; Andrei Codarcea (Vojta Suflic) ; Dinu Ianculescu (Hezoun) ; Lilly Klepsova (Margareta Papagoga) ; Arcadie Donos (Beran) ; Gabriela Comănescu (Pioniera) ; Ion Focșăneanu (Firkle).

Poți să rîzi la teatru în fel și chip. Poți rîde astfel încît să te rușinezi apoi, amintindu-ți de ceea ce ai rîs ; poți rîde de rîsul vecinului ; poți rîde nervos (fiul meu, de cinci ani, a rîs jumătate de oră, inexplicabil, la o scenă banală dintr-un spectacol, denaturînd prin rîsul lui spontan întreaga atmosferă a sălii ce se cerea a fi sobră) etc. etc. ...Dar poți rîde și „subțire", poți rîde sincer și deschis, poți rîde optimist și din toată inima, poți rîde astfel încît să nu te rușinezi de vecinul de bancă și să rîzi cu el împreună... Nu stă în intenția noastră de a face un codicil la Bergson, dar fără de voie ne-am gîndit la toate astea la spectacolul *Nunta logodnicului de profesie*.

În general, Radu Penciulescu era cunoscut ca unul dintre cei mai serioși regizori tineri. El a ținut să ne demonstreze cît de *serioasă* îndeletnicire este aceea de a monta o comedie. Și a ridicat un spectacol a cărui finalitate exploziv-ilariantă pornește de la o bază trainică, temeinică, de la originalitatea artistică a celui care a montat *Secunda 58, De n-ar fi iubirile, Prietena mea Pix, Steaua polară.*

Așadar, prima sa comedie în București. Un glumeț ar putea spune că Penciulescu a ținut să demonstreze că prima comedie, ca și prima iubire, nu se uită. Tot ce e posibil !

Autorul piesei, Oldrich Danek (din generația celor mai tineri scriitori cehoslovaci), regizor, scenarist (cunoscut mai ales prin piesa *Să ne privim în față),* a creat o comedie fără pretenții de teoretizare a speței literare, o comedie eminamente veselă, tonică, nu totdeauna surprinzător de originală în procedeele utilizate. (Ba chiar a apelat cu bună-știință la unele „scheme tactice" — cum ar spune un scriitor-cronicar sportiv — ale vodevilului clasic, verificat de 2000 de ani de rîs.) Și, în primul rînd, l-a creat pe Klapacek, eroul principal, care dă însuși sensul piesei. La Moscova piesa s-a jucat cu titlul *Klapacek se însoară.* Un fost client al codului penal, specialist în... infracțiuni sentimentale, produs-tip al unei anume vechi societăți și mentalități, devine în zilele noastre un om cinstit. Acest lucru i se pare firesc și obișnuit. „Azi, oricine poate să fie cinstit. În condițiile socialismului, cinstea este un lucru firesc, de la sine înțeles..."

Farsă, comedie lirică, vodevil! În tot cazul, un pretext pentru un spectacol plăcut, reconfortant, pledînd — cu mij-

Scenă din spectacol

loacele paletei sale — pentru încredere în om, pentru faptul că cinstea trebuie să devină un fapt banal... Decorul piesei, sugerează autorul, trebuie să fie o secțiune verticală într-un bloc. Implicit, secțiunea aceasta duce la disecarea și a cîtorva existențe umane : un pseudoliterat, un timid indolent, o falsă romantică desuetă, o femeie lipsită de voință și personalitate... Vrînd, nevrînd, ei intră în hora întîmplărilor lui Klapacek : martori sau fermenți ai evenimentelor. Reflectorul îi surprinde, îi „punctează" cu rîsul cuvenit și apoi îi lasă în penumbră, dîndu-le posibilitatea de a apărea mai tîrziu la lumină...

O comedie la care se rîde... Afirmația nu e făcută numai de dragul paradoxului, ci, poate, pentru a puncta o realitate care, din păcate, mai există pe ici, pe colo...

Spectacolul e o admirabilă demonstrație (a nu se citi exhibiție) regizorală. În ce constă, în primul rînd, inițiativa creatoare a lui Radu Penciulescu ?

Majoritatea interpreților spectacolului său nu sînt actori de comedie, nici prin tradiție, nici prin vocație (cel puțin așa se bănuia pînă acum) : Dinu Ianculescu, Andrei Codarcea, Tatiana Iekel, N. Motoc, Aurora Eliad etc. etc. Regizorul n-a ales deci calea cea mai lină spre succes. A ținut să demonstreze, în primul rînd interpreților, că nu există prefabricate artistice, că actorii nu sînt damnați să poarte etern masca inchizitorului sau pe cea a hîtrului... Regizorul pedagog, regizorul întreprinzător sondează în arhitectura intimă a actorului, creează umorul scenic pornind de la coordonatele personale ale interpretului, pe care le dezvoltă și le cultivă în acest sens, și nu-l așază pe acesta în „patul lui Procust" al unor gaguri de tip uzual. Cu această ocazie s-a vădit și mai limpede multitudinea „glasurilor" scenice ale Teatrului Tineretului, complexitatea acestui colectiv, cu care, oricînd, un regizor entuziast poate lua „startul"...

O invitație interesantă în acest sens a făcut Radu Penciulescu și altor colective teatrale. (La Teatrul „C. I Nottara", tot el a folosit, cu mare succes, într-un rol de intens dramatism, pe un tînăr actor „calificat" comic : George Constantin.)

Spectacolul e conceput, în întregul său, unitar, armonic, cu strînse aderențe între actor-decor-costum-muzică-lumină-mișcare.

Discret operată, muiată într-o culoare zmeurie, o ingenioasă secțiune într-un bloc, încadrat de cîteva felinare, a căror lumină clipește odată cu intensitatea emoțiilor dramatice și surîde parcă odată cu ele (scenograf, Adriana Leonescu), constituie cadrul acestui spectacol, conceput ca un joc cu spirituale confidențe între scenă și sală. Cineva spune că rîsul, comicul, contrazice armonia, distruge echilibrul artistic : prin rîs, în acest spectacol, Radu Penciulescu a ținut să-l reconstituie, să ridice în fața spectatorului, cu multă eleganță, premisele unui comic care-l face pe spectator să gîndească înainte de a se veseli, să chibzuiască simultan, să ia o atitudine. Nimic forțat, nimic grotesc (chiar acolo unde textul ar fi invitat spre asemenea efecte), nimic ostentativ. Replica se desfășoară precis, lapidar, direct și, mai ales, simplu. Pe canavaua acestui comic intens, fiorul liric-emoțional e filtrat cu discreție, cu măsură.

Planurile diverse ale piesei, comentariul lucid, adresat spectatorului, farsa înțeleasă ca o convenție acceptată, fiorul de dragoste, toate sînt tratate cu specificul și ponderea lor respective.

Ion Lucian a fost solistul prim al acestui fericit concert.

Klapacek, omul cu trecut, Klapacek, omul care speră, luptă și vrea să aibă totuși un viitor : Klapacek, comentatorul ironic : Klapacek, copleșit de împrejurări, care își caută un confident și un amic în stal sau la balcon ; Klapacek, tată-pedagog. Klapacek, suav îndrăgostit, iată fațetele unuia și aceluiași personaj. Masca lui Ion Lucian, ea însăși, e admirabilă : păr argintiu, față mobilă, ochi imenși, scrutători, vii, plini de lumini, șăgalnici și triști totodată ; gesturile spontane, abrupte. Ion Lucian e un actor uluitor prin reacțiile sale față de partener, totdeauna dînd senzația unei uriașe improvizații ; el face parte din familia de actori imediat „prieteni" cu publicul ; e actorul care, atunci cînd pătrunde în scenă, spectatorul își spune : „Uite-l, omul meu !"

Radu Penciulescu nu l-a lăsat însă „singur". L-a încadrat într-un ansamblu în care Dinu Ianculescu aduce o mască teribilă de mic escroc nu prea isteț în afaceri, cu un cap uluit și o gestică expresivă ; Andrei Codarcea își poartă o siluetă plină de farmec, amestec de stîngăcie și timiditate, folosind, cu multă bonomie, farmecul său

Tatiana Iekel (Kamila Sipkova) și Ion Lucian (Alois Klapacek)

de flăcău ardelean ; Tatiana Iekel are discreție, feminitate și poezie fără livresc și agresivitate, pășind pe scenă aerian și... pe scuter. Vasile Nițulescu e un „tip“, un fals literat, găunos și emfatic, pledînd fără a avea principii și tiranizat de o soață violentă. Ion Ciprian, un „puști“ teribil, cu o intuiție fină a nuanțelor de umor, fără a pedala pe efectul sigur ; Arcadie Donos, un perfect inspector de poliție, o compoziție excelentă — mască, gest (admirabil e efectul sonor al melonului pocnit pe creștet) ; Marcela Demetriad redă tipul de soție cicălitoare cu o vervă nimicitoare. Rolurile mici au fost perfect desenate, reprezentînd și ele tipuri viabile artistic : Aurora Eliad, amestec de grație și stupidă candoare ; N. Motoc, o elegantă, distinsă caricatură (dar nu o fantoșă, ci un tip credibil) ; Margareta Papagoga — apariție grotescă în limitele bunei-cuviințe comice ; Doina Șerban, o siluetă sprintenă, iar Ion Focșăneanu — mașinistul „deux ex machina“ — a creat dintr-o figurație un rol !

Lumini, culoare, muzică, în spiritul întregului spectacol. Ce ușor ar deveni criticii apologetici, cu o exclusivitate de asemenea spectacole... Dar...

Logodnicul de profesie scrie și mai apăsat cartea de vizită a Teatrului Tineretului, dovedind că între spectacolul de bun-gust și verdictul publicului nu e nici un divorț... ci, ca să fim în tonul lui Danek-Penciulescu, o... logodnă !

Al. Popovici

Alexandrina Halic (Amy Dorrit) şi Gheorghe Angheluţă (Mr. Pancks)

TEATRUL TINERETULUI

● „MICUŢA DORRIT" de Charles Dickens

Data premierei : 6 decembrie 1962. Regia : Ion Cojar. Decoruri şi costume : Ion Mitrici. Distribuţia : N. Neamţu-Ottonel (Jeremiah Flintwinch) ; Gheorghe Vrinceanu (Arthur Clennam) ; Eugenia Eftimie (Mrs. Clennam) ; Marcela Demetriad (Affery Flintwinch) ; Alexandrina Halic (Amy Dorrit) ; Marcel Gingulescu (Christopher Casby) ; Ion Popescu (Plornish) ; Gheorghe Angheluţă şi Jean Lorin (Pancks) ; Ion Gheorghe Arcudeanu (Cavaletto) ; Marin Moraru şi Ilie Frimu (Tite Barnacle-junior) ; Gheorghe Gîmă (Ferdinand Barnacle) ; Nicolae Ifrim (Tite Barnacle-senior) ; Mişu Andreescu (Clive Barnacle) ; Jean Teodorescu (John Barnacle) ; N. Niculescu-Stere (William Dorrit) ; Marin Constantin (Un chiriaş) ; Olimpia Andreevici (O chiriaşă, Mrs. Jenkinson).

Apreciat de publicul său pentru linia consecvent ascendentă a spectacolelor din ultimul timp, Teatrul Tineretului a înţeles necesitatea de a oferi acestuia, în afara unor opere de imediată actualitate, cum ar fi *De Pretore Vincenzo* şi mai ales *Oceanul* şi *De n-ar fi iubirile...* — dezbateri etice care constituie un ecou direct, în teatru, al profilului moral al omului de azi —, opere clasice ; pentru că, este evident, spectacolul clasic îşi are locul său, deloc periferic, mai ales în acest teatru, în formarea cunoştinţelor tineretului, în apropierea lui de comorile teatrului universal.

Este un adevăr ce nu mai trebuie demonstrat acela că opera clasică — etern valoroasă prin profunzimea investigaţiilor sale, prin caracterul său de esenţă, prin bogăţia mesajului său — se cere luminată pentru scenă într-un mod nou, care să scoată în evidenţă ceea ce-l interesează pe spectatorul *de azi ;* altfel, simpla reconstituire a unei opere, oricît de genială, va aduce în lumina reflectoarelor un păienjeniş prăfuit prin care întîmplările nu vor putea să pară altfel decît desuete.

Nu ştiu care au fost criteriile care au prezidat la alegerea, în acest scop, a romanului „Micuţa Dorrit" de

Charles Dickens — roman vast, îmbrățișînd, pe parcursul a numeroase sute de pagini, întortochiatele și incredibilele aventuri ale unor și mai numeroase personaje. Scris în 1857, el înfățișează, într-un stil de o elegantă ironie, un cuprinzător tablou al societății engleze din prima jumătate a secolului, în care-și au locul atît înșelător strălucitoarea „lume bună", cît și întunecatele celule ale închisorii datornicilor. În limitele viziunii absolutiste a scriitorului, el urmărește personajele — grupate sub semnele plus și minus — care se găsesc într-un raport, mai mult sau mai puțin direct, cu Micuța Dorrit, simbolul forței binelui. Poate ca optica generoasă a autorului să-și fi exercitat farmecul asupra consiliului artistic ; cert este însă că teatrul a recurs la o dramatizare realizată cu forțe proprii — act temerar, dacă ținem seamă de caracterul stufos al romanului, în hățișul întîmplărilor căruia nu este deloc greu să te rătăcești.

Dramatizarea unei asemenea opere trebuie să se bazeze pe eliminarea digresiunilor, pe înlăturarea curajoasă a episoadelor și a personajelor secundare ; în plus, ea cere luminarea acțiunii dintr-un unghi care să lege diferitele momente într-o *lucrare de teatru*, în care să existe, ***esențializate***, conflictul și caracterele din roman, dar care să aibă, totuși, o viață independentă pe scenă. Există chiar, în acest sens, unele licențe cu privire la modificarea anumitor situații concrete.

Deși are meritul de a se fi ocupat exclusiv de intriga principală a romanului, dramatizarea realizată de I. Cojar și H. R. Radian nu mi se pare a fi o astfel de lucrare de esențializare. Selecțiunea episoadelor menite să facă legătura între începutul plin de taine și sfîrșitul fericit nu a avut drept rezultat o operă unitară, în care evoluția întîmplărilor să fie firească. Spectatorul are senzația că-i lipsesc unele date ale personajelor, că i se ascunde acel ceva care constituie logica lăuntrică a caracterelor. Numeroasele eliminări necesare — realizate, de altfel, cu discernămînt — au lăsat în loc o atmosferă supraîncărcată de mistere, un fel de roman polițist sui generis, de epocă. Înțelegînd într-un fel particular licențele de care pomeneam mai sus, autorii au procedat la contopirea a cîte două personaje (cum ar fi visătorul dar inactivul Arthur cu inepuizabilul inventator Daniel Doyce, sau, mai frapant, întreprinzătorul dar profund cinstitul Mr. Pancks cu cinicul Blandois), ale căror trăsături morale structural deosebite, au dus la nașterea unor caractere inexplicabil de contradictorii. Spre sfîrșit, simțind că s-au adunat prea multe semne de întrebare, autorii le rezolvă cu toptanul, complicînd chiar, în mod inutil, cu o notă de „senzațional romantic", întîmplările, și așa destul de senzaționale și de romantice. Personajele se caracterizează mai mult prin ticuri verbale (unele, împrumutate de la alte personaje din roman, care au refuzat, probabil, să piară fără nici o urmă...) ; însăși Micuța Dorrit, personajul principal, luminoasă și pură, se încovoaie la un moment dat sub greutatea schematismului unor replici didacticiste și moralizatoare, care nu pot aparține unei făpturi a cărei influență asupra celor din jur se caracterizează prin discreție și modestie. De altfel, în acest fel se traduce o tendință care iese la iveală și în alte episoade ale dramatizării : autorii au înțeles să imprime o notă contemporană spectacolului nu prin viziunea regizorală, ci prin intervenții în text; unele replici nu fac, din această cauză, corp comun cu opera în ansamblu, ci rămîn, lipite, ca niște mărturii ale unei concepții simpliste, vulgarizatoare, asupra dramatizării unor opere clasice.

Spectacolul se resimte de deficiențele dramatizării, cărora le adaugă pe cele inerente lipsei unei concepții unitare a regiei (I. Cojar). În spatele cortinei, într-un decor unic foarte tradiționalist, se desfășoară o melodramă jucată după toate prăfuitele reguli ale artei ; în interludiile care se petrec în fața cortinei, asiști uneori la momente — foarte reușite, în sine — în care totul, pînă și machiajul actorilor, concură, prin mijloacele grotescului, la satirizarea, de pe o poziţie modernă, a unor tare ale societăţii vremii (vezi scenele de la minister) ; alteori, căpătînd o greutate pe care nu o au în roman, scene ca cea în care Mr. Pancks sare capra sau îl tunde pe Mr. Casby iau un caracter de bufonadă, mai degrabă „acasă“ într-un spectacol de revistă. Să fim însă drepţi : spectacolul rămîne totuşi, predominant, „melo“ ; eroul meditează, statuar, în faţa căminului, în timp ce gîndurilor sale, audibile prin intermediul benzii de magnetofon, le răspunde apariţia Micuţei Dorrit ; cu documentele salvatoare şi cu banii în mînă, Amy aleargă de la un capăt la altul al scenei, împărţită între dragostea pentru tată şi cea pentru Arthur, neştiind pe care să-l elibereze întîi din închisoare (dramatizarea, nu numai că-i întemniţează în acelaşi timp, pentru economie, dar, spre deosebire de roman, îi întemniţează la închisori diferite, ca melodrama să fie şi mai sfîşietoare...).

Ceea ce ridică oarecum nivelul spectacolului este munca sîrguincioasă a actorilor. Tînăra actriţă Alexandrina Halic este o apariţie plină de graţie şi gingăşie ; mimica, gesturile, privirile şi zîmbetul ei sînt cuceritoare şi conving pe spectator de marea putere sufletească a acestei fetiţe fragile, care conduce cu mînă sigură destinul familiei ei pe drumul binelui ; o sugestie : să tempereze ostentaţia optimistă a unor replici. N. Neamţu-Ottonel în Jeremiah Flintwinch, Eugenia Eftimie în Mrs. Clennam, Marcela Demetriad în Affery Flintwinch şi Marcel Gingulescu în Mr. Casby au înfăţişat compoziţii absolut corecte, construite cu migală, care, dacă nu aduc nimic nou, sînt totuşi perfect la locul lor în textul pe care-l servesc. A plàcut mai puţin Gheorghe Vrînceanu, care a realizat un Arthur placid şi nu gînditor. agitat şi nu energic, melodramatic şi nu sensibil. N-am înţeles de ce compoziţia lui Gheorghe Angheluţă — actor cu farmec, care a vădit în alte roluri posibilităţi de înţelegere a psihologiei personajului — a fost îndrumată pe o linie atît de superficială ; în scena energicei sale confruntări cu Mr. Casby el este foarte departe de a fi un slujbaş englez din secolul trecut, într-un moment de revoltă împotriva prefăcutei bunătăţi a patronului, şi foarte aproape de un anume tip satirizat de comedia romînească contemporană, căruia nu-i lipseşte decît cunoscuta replică „e bine ? !“. Cred că ar trebui revăzută concepţia atît asupra acestui rol cît şi asupra rolului lui Cavaletto ; Ion Gheorghe Arcudeanu, interpretul acestuia, nu trebuie să se lase influenţat de rîsetele pe care apariţiile sale, prin contrast cu fundalul sumbru al evenimentelor, le stîrnesc. Supralicitarea efectelor comice, abuzul de „italienisme“, zgomotoasele sale mişcări dansante nu-şi au locul în economia spectacolului şi duc la rezultate penibile.

Nu se pot încheia aceste rînduri fără a răspunde întrebării fundamentale, care se pune în aprecierea fiecărui spectacol : este acest rezultat o reuşită sau un eşec ? Justifică el incontestabilele eforturi depuse ? Răspunsul la această întrebare se leagă însă de alta : cui se adresează teatrul prin intermediul acestei înscenări ? Copiilor ? — în nici un caz. Tineretului ? Poate că asta a fost intenţia. Dar ce, în afară de valoarea de document, poate trezi interesul tineretului în acest spectacol ? Punerea în scenă a unei opere de această factură se justifică numai printr-o viziune nouă, contemporană, care să-i lumineze sensuri actuale. Dacă o asemenea viziune nu există la omul de teatru respectiv sau nu poate exista datorită substanţei operei, aceasta nu-şi are locul pe scenă. Pentru cine prezintă interes o mai mult sau mai puţin fidelă reconstituire arheo-muzeistică ? De altfel, ea se află în contradicţie cu orientarea nouă, foarte fermă şi curajoasă, a repertoriului teatrului, în configuraţia căruia nu-şi găseşte justificarea.

Programul spectacolului inserează o anecdotă potrivit căreia, la moartea lui Dickens, un băieţaş ar fi întrebat : „Dl. Dickens a murit ? O să moară şi Moş Crăciun ?“ Anecdota este credibilă şi, desigur, face să vibreze o coardă în sufletul celor care îndrăgesc opera scriitorului. Dar cine mai crede, azi, în Moş Crăciun ?

Ileana Popovici

TEATRUL MUNCITORESC C. F. R.

# ● „CORABIA CU UN SINGUR PASAGER”
de Dan Tărchilă

Data premierei : 14 noiembrie 1962. Regia artistică : Mihai Dimiu. Decoruri-costume : Eugenia Bassa-Crişmaru. Distribuţia : Iulian Necşulescu (Andrei Jora) ; Constantin Gheorghiu (Ştefan Apostol) ; Paul Ioachim (Anton Jora) ; Maria Georgescu-Pătraşcu (Gina) ; Marga Anghelescu (Clara) ; Dana Comnea (Coca) ; Astra Dan (Vizitatoarea) ; Mircea Cruceanu şi Sabin Făgărăşanu (Filip Conta) ; Corado Negreanu (Gheorghe Miner) ; Ion Gheorghiu (Mircea Racoviţă) ; Al. Azoiţei (Dinu Zoran) ; Elisabeta Raicu (Nicoleta) ; Petre Laurenţiu (Sandu) ; Traian Dănceanu (Bolnavul).

Aşa cum s-a mai arătat într-o serie de articole din presa noastră, de la *Marele fluviu îşi adună apele* pînă la *Corabia cu un singur pasager*, se înregistrează în munca artistică a lui Dan Tărchilă un efort de concentrare a materialului dramatic în jurul unui ax principal. El se făgăduieşte a fi procesul de limpezire morală a unui eminent chirurg, Andrei Jora. Personaj deosebit de înzestrat, radiind în jurul lui un farmec cuceritor, doctorul Jora intră — datorită unor rămăşiţe din conştiinţa sa : egoism, individualism, însingurare sceptică, într-un cuvînt, dispreţ faţă de om şi viaţă — în contradicţie cu mediul, cu spiritul de solidaritate colectivă al oamenilor din jur. Autorul pare să încerce, prin acest caz, o analiză a raportului dintre individ şi societate, definind noţiunea de umanism socialist ca o forţă determinantă a noilor relaţii de muncă, un principiu de seamă al moralei socialiste, pe baza căruia se creează şi se modelează o nouă conduită, o mentalitate activă.

Apropierea de oameni a lui Jora — după ce are prilejul să cunoască, în cele două împrejurări care-i solicită intervenţia : accidentul tînărului savant Miner şi criza morală a fiului său, aflat pe punctul de a divorţa, acea forţă a dragostei umane în stare să rezolve cele mai dramatice contradicţii ale vieţii — înseamnă, de fapt, înfrîngerea unor posturi de rezistenţă ale ideologiei burgheze. În acelaşi timp, mai înseamnă recuperarea pentru societatea noastră a unor intelectuali talentaţi, a căror existenţă s-a consumat, o vreme, în deşertăciunea şi micimea unei lumi în care şi simţămintele, şi munca, şi aspiraţiile au fost urmărite cu invidie, cu ură, cu dispreţ. Cu aceste premise şi intenţii, piesa tinde să se situeze în miezul preocupărilor actualităţii. Pe măsură ce acţiunea înaintează, ne dăm seama însă că autorul nu s-a arătat consecvent cu aceste premise, s-a lăsat ademenit de efectul facil, de culoare, mai mult decît de idei, rămînînd la suprafaţa problematicii abordate. Problema specială, revelaţia apropierii, într-o singură noapte, a doctorului Jora de „ţărm”, de oameni, rămîne expediată. Mobilurile care determină şi explică, din punct de vedere psihologic, dislocările succesive ale conştiinţei sale rămîn, pînă la urmă, cu totul străine spectatorilor.

Încărcarea conflictului principal cu o serie de conflicte adiacente, bogate în situaţii şi aspecte nesemnificative (liniile de acţiune multiple ne-au făcut să presupunem intenţia de a reda personaje şi acţiuni complexe, ca în viaţă), a lipsit personajul principal, doctorul Jora, de posibilitatea de a se defini. El nu-şi justifică în acţiune nici aureola de erou, nici păcatele care i se atribuie. Iar rezolvarea dramei sale prin coincidenţe de felul similitudinii de nume dintre fata „sinucigaşă” şi fosta lui nevastă sau logodnică, victimă a fascismului, sau al întîlnirii providenţiale cu bătrînul Miner (legătura lui din ilegalitate), ni se pare simplistă şi cu totul neverosimilă dacă o raportăm la presupusa inteligenţă pe care o posedă o asemenea somitate intelectuală.

Concluzia piesei pretindea neapărat o dezvăluire mai bogată şi mai cuprinzătoare a mediului ambiant, a personajelor care îl determină : conturul real al lumii noastre noi. Caracterul romanţios, desuet în care este îmbrăcată drama celor doi tineri medici Gina şi Toni — dramă nemotivată psihologic, cu o explicitare forţată şi facilă a cauzelor care o determină — îndepărtează imaginea acestor personaje de viaţă, de caracteristicile tinerei generaţii de intelectuali. Iar factura polițistă în care ni se dezvăluie povestea tînărului savant, cu seria de coincidenţe (doi taţi, o femeie presupusă iubita tînărului savant, în realitate locotenent de miliţie) şi amănunte înduioşătoare (flanela pe care i-o aduce tatăl, povestea morţii mamei etc.), nu a permis autorului să prezinte esenţialul : înalta concepţie despre viaţă, grija faţă de om, idealul luminos şi optimist al oamenilor din zilele noastre. Cel mai înaintat personaj al piesei, doctorul comunist Apostol, modelul uman pe care trebuie să-l urmeze Jora, nu are un profil propriu, este schematic şi rigid, o sinteză de sfaturi didactic-moralizatoare. Acest aspect ar trebui, mai ales, să-i dea de gîndit autorului, întrucît şi în *Marele fluviu* personajele care trebuiau să reprezinte oamenii înaintaţi erau cel mai slab realizate.

Trebuie subliniată strădania pe care a depus-o colectivul de interpreţi al teatrului, împreună cu regizorul Mihai Dimiu, de a acoperi în spectacol golurile textului, accentuînd la maximum tot ceea ce textul oferea valoros ca premise. Cea mai mare realizare a regizorului o constituie menţinerea fermă, pe linia sobrietăţii, a unui dramatism reţinut, a unei simplităţi expresive, salvînd astfel spectacolul de la pericolul alunecării în melodramă, sau în comic ieftin (în cazul apariţiei unor personaje cu asemenea specific : Bolnavul, cei doi fraţi adolescenţi).

Un aspect pozitiv al regiei este şi realizarea echilibrului dramei, substituirea tuturor liniilor adiacente ale acţiunii liniei principale : schimbarea mentalităţii lui Jora. Acordînd, prin amplasamentul scenic, prin vibraţia şi intensitatea dialogului, o importanţă deosebită confruntărilor dintre Jora şi Apostol, Jora şi fiul său, Mihai Dimiu a reuşit să imprime piesei un caracter de dezbatere, valorificînd astfel la maximum intenţiile textului.

Se cuvine apreciată în ansamblu munca actorilor, care au căutat să îmbogăţească prin amănunte semnificative imaginea personajelor, creînd, printr-un joc discret şi o trăire autentică, impresia de veridicitate. Fireşte că nu au putut fi suplinite slăbiciunile de esenţă ale motivării conflictului şi psihologiei personajelor, dar s-a scurtat totuşi simţitor distanţa dintre imaginea scenică şi ceea ce a dorit autorul să comunice.

Iulian Necşulescu a fost un Jora distins şi convingător în deruta sa morală, Paul Ioachim, sincer şi sigur pe sentimentul dragostei pentru Gina, Astra Dan (Vizitatoarea), Ion Gheorghiu (Racoviţă), preocupaţi cu pasiune de soarta tînărului savant, iar Maria Georgescu-Pătraşcu a căutat să fie cît mai convingătoare în frămîntarea artificială a Ginei. Am remarcat farmecul şi hazul lui Traian Dănceanu în rolul Bolnavului. Dana Comnea, Elisabeta Raicu, Al. Azoiţei, Petre Laurenţiu s-au străduit să justifice, pe cît posibil, scurtele lor apariţiii prin naturaleţea interpretării. Merită subliniate, în mod deosebit, creaţia Margăi Anghelescu în Sora-şefă, precum şi cea a lui Corado Negreanu în bătrînul Miner, care au imprimat, prin comportarea lor scenică, prin ton şi prin precizia replicii, nu o simplă prezenţă, ci o adevărată personalitate unor personaje extrem de schematice. De asemenea, şi Constantin Gheorghiu, printr-o modalitate simplă, a umanizat pe doctorul Apostol, i-a dăruit căldură, viaţă. Bucurîndu-se şi de un decor realizat într-o manieră sobră, în care — pentru realizarea atmosferei de clinică modernă — s-au folosit materialul plastic şi culoarea, spectacolul *Corabia cu un singur pasager* poate fi socotit, prin calităţile montării, o reuşită a teatrului.

V. D.

Kovács György în rolul titular din „Tartuffe" (Institutul de teatru „Szentgyörgyi István" — Tg. Mureş)

# STAGIUNEA INSTITUTELOR DE TEATRU DIN BUCUREŞTI ŞI TG. MUREŞ

La Bucureşti şi la Tg. Mureş s-a deschis stagiunea institutelor de teatru; sînt mai mult spectacole „de actori", reprezentaţii al căror farmec îl constituie, în primul rînd, entuziasmul şi tinereţea unor interpreţi aflaţi la primele mari încercări. Şi nu se poate spune că promoţia care va părăsi în acest an scenele studenţeşti este săracă în talente. Am văzut, la Bucureşti, un Boţogan viu, posedînd o adevărată simplitate muncitorească, defel schematizat, ci iradiind căldură, înţelegere, un subtil simţ al umorului şi o capacitate încîntătoare de a rezolva, firesc şi practic, dificultăţile celorlalţi; reuşita este cu atît mai remarcabilă, cu cît rolul figurează printre cele mai palide din piesă, iar aceasta e, la rîndul ei, o comedie „de replică", fapt care dublează dificultăţile interpretării (e vorba de actorul Dionisie Vitcu). Am cunoscut, într-un spectacol Brecht, alcătuit din fragmente din *Mutter Courage* şi *Teroarea şi mizeriile celui de-al III-lea Reich*, o Anna Fierling răscolitoare de energie, emoţionantă prin vitalitate, extrem de simplă şi de sinceră în tot ce face (Eugenia Dragomirescu); o „fată mută" care dezvăluie, cu neaşteptată prospeţime, dragostea şi bunătatea ascunse sub înfăţişarea umilă a infirmităţii (Dorina Nilă); o „cochetă" de front, emoţionantă cînd îşi cîntă melopeea decăderii (Elena Pinţea), şi, în fragmentul *Nevasta evreică*, o tînără interpretă în stare să menţină singură interesul sălii, de-a lungul întregului episod, transformîndu-şi monologul într-un moment de autentic dramatism (Ioana Ţăranu). La Tg. Mureş, am reţinut din spectacolul *Tartuffe*, numele a două interprete (Nagy Réka — Elmira, Kiss Erzsebet — Dorina), a căror graţie era valorificată cu inteligenţă şi discreţie.

Este puţin obişnuită şi performanţa studenţilor care au jucat spectacolul de tragedie antică de la Bucureşti. Paul Avram (Oedip), într-un fragment din tragedia lui Sofocle, deşi a păstrat înfăţişarea şi temperamentul unei tinereţi aproape copilăroase, a ştiut să exprime tragica frămîntare a căutării unor adevăruri care nu pot fi plătite decît cu preţul celei mai cumplite nefericiri. În această schiţă de interpretare, te cuceresc capacitatea actorului începător de a descoperi emoţia reală în eleganţa riguroasă a versului antic, priceperea lui de a extrage din text semnificaţiile unei vieţi afective pe care, şi astăzi, oamenii o trăiesc tot atît de intens ca şi acum 2000 de ani.

Pe aceeaşi linie s-au conturat interpretarea Lianei Mărgineanu (Iocasta) şi cea a Mariei Dandu (Clitemnestra) în *Ifigenia în Aulida* de Euripide, prima — soţie iubitoare, demnă şi reţinută, a doua — mamă torturată sălbatic de apropiata moarte a fiicei. Frumuseţea şi ţinuta atît de fermecătoare ale Irinei Petrescu (Ifigenia) s-au conjugat cu o bună stăpînire a textului şi o sensibilitate reală, deşi nu toate variaţiile psihologice ale eroinei au fost îndeajuns justificate, dar despre asta vom mai vorbi.

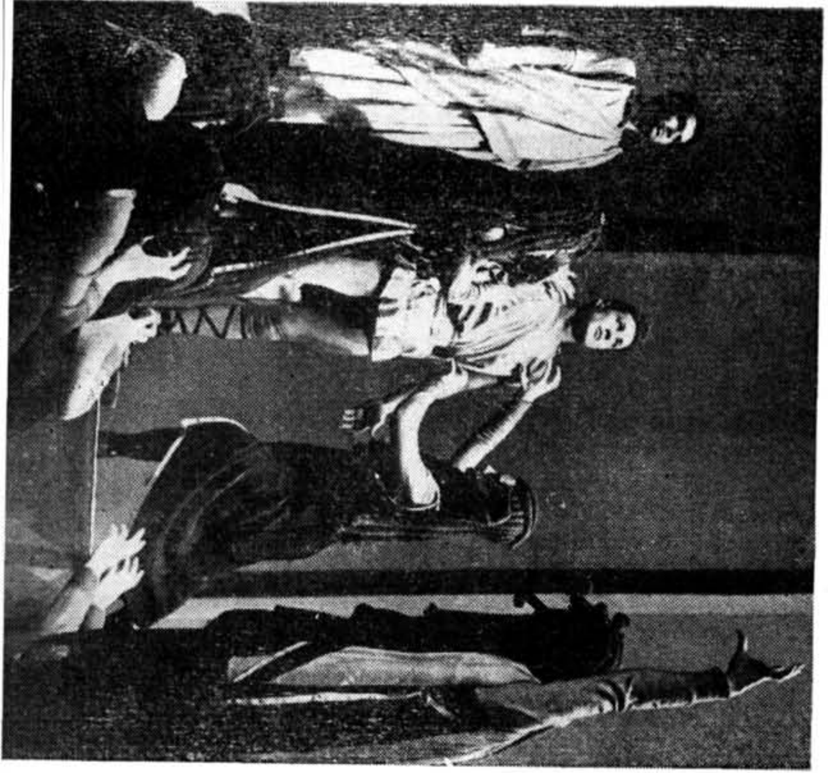
* * *

Chiar pe marginea acestei simple enumerări se pot creiona cîteva concluzii favorabile în legătură cu orientarea învățămîntului actorilor în acest an. Repertoriul este mai variat, mai dificil decît în stagiunea trecută (Brecht, Shakespeare, Eschil, Sofocle, Euripide și, spre sfîrșitul stagiunii, Anouilh și un spectacol de commedia dell'arte). Apelul la marile texte clasice constituie mai ales un fapt pozitiv, compensînd deficiențele altor ani de studiu și răspunzînd unor necesități reale din teatre, unde slaba pregătire a interpreților pentru repertoriul clasic este frecventă.

Nu același lucru se poate spune însă și despre realizarea de ansamblu a acestor spectacole, despre regia lor. Aici se ridică o problemă de principiu. Fiind vorba de reprezentațiile-examen ale unor clase de studenți-actori, este firesc ca aici accentul să cadă asupra interpretării. Totuși, absența preocupărilor regizorale aprofundate, în mai multe din aceste spectacole, nu poate fi propice evoluției profesionale armonioase a viitorilor actori. Or, dir punct de vedere regizoral, un singur spectacol aparține, prin caracteristicile lui, teatrului contemporan: spectacolul Brecht (clasa prof. Al. Finți, asistent lector C. Rafael). Expunerea scenică este limpede, expresivă și unitară, accentele sînt bine distribuite; spectacolul are atmosferă, starea de spirit a interpreților fiind stimulată și bine îndrumată de celelalte componente ale spectacolului. Montarea posedă o simplitate inspirată, care obligă pe actori să umple scena cu prezențe vii, nu îi copleșește sub efectele exterioare, dar nici nu-i lipsește de sprijinul unei bogate orchestrații de mijloace spectaculare (muzică, lumină, compoziția mișcării în scenă).

Costache și viața interioară, însă, comedie pusă în scenă de clasa prof. C. Moruzan (asistenți Radu Penciu-

Nagy Réka (Elmira și Toszo Lilla (Mariana) în „Tartuffe" (Institutul de teatru „Szentgyörgyi István"—Tg. Mureș)



C. Constantinescu (Apollon) și Nicolae Barosan (Oreste) în „Eumenidele“ (Institutul de teatru „I. L. Caragiale“)

Cronica

Paul Avram (Oedip) și Liana Mărgineanu (Iocasta) în „Oedip“ (Institu'ul de teatru „I L. Caragiale“)

Irina Petrescu în rolul titular din „Ifigenia în Aulida“ de Euripide (Institutul de teatru „I. L. Caragiale“)

lescu, Lidia Niţescu), dă impresia unei lucrări încropite în lipsa regizorului, fapt cu atît mai uimitor cu cît printre asistenţii acestei clase se numără şi Radu Penciulescu. Acţiunea înfăţişată pe scenă nu capătă nici atmosferă, nici ritm, şi este greu să regăseşti în ea pulsul relaţiilor autentice dintre acei oameni obligaţi să trăiască izolat şi să lucreze multă vreme împreună. Cu atît mai puţin se realizează sensurile de-al doilea plan ale piesei, subtextele ei ironice şi metaforice. Absenţa iniţiativei creatoare a regizorului se răsfrînge nemijlocit asupra calităţii jocului : cele mai multe personaje sînt schiţate într-o singură culoare, în unele interpretări răzbat accente de vulgaritate (Valeriu Bobu—Remus Mălureanu), adeseori actorii intră şi ies din scenă ca şi cum ar fi venit numai pentru a rosti textul. În general, cu excepţia excelentului Boţogan, pe care l-am citat înainte, interpreţii nu izbutesc să lege între ei acţiuni scenice, nu se influenţează reciproc, ci par a evolua izolat, individual, întîmplător aşezaţi unul alături de altul.

La Tg. Mureş, spectacolul *Tartuffe* (clasa prof. Kömives Nagy Lájos) a inaugurat sala nouă, modern decorată şi cu scenă încăpătoare, a studioului din institut. Spectacolul are o particularitate puţin obişnuită în tradiţiile reprezentaţiilor noastre studenţeşti : alături de elevii săi, joacă aici actorul Kovács György. Iniţiativa merită elogii : prezenţa unui partener de valoare poate influenţa pozitiv formarea actorilor tineri, obişnuindu-i, în acelaşi timp, cu condiţiile de joc pe care aceştia le vor întîlni în teatru, după ce vor părăsi institutul. Cît timp Kovács nu apăruse în scenă, acţiunea evolua monoton : ca şi în *Costache şi viaţa interioară*, actorii intrau şi ieşeau, dînd impresia că unicul scop urmărit este acela de a debita dialogul, iar mişcarea lor pe scenă se reducea la deplasarea de la stînga la dreapta, şi invers, sau la agitaţia între rampă şi uşa din fundul scenei. Plastica tinerilor interpreţi era, de asemenea, uniformă, nu numai lipsită de stilizarea pe care o cere spectacolul de epocă, ci chiar stîngace.

Jocul lui Kovács, în acest cadru, devenea o demonstrație cu interesante concluzii de pedagogie artistică. Ca orice mare interpret, G. Kovács are un puternic simț dramatic: pentru el concretizarea caracterului în acțiune este o necesitate. Tartuffe al lui — o bestie senzuală, dominată de patimi neînfrînate, și de aceea mai grotescă în efortul de a-și masca poftele sub ipocrizia umilinței creștine — era singurul personaj care aducea în scenă acțiuni reale, iar din micile lui acțiuni fizice se nășteau cele mai izbitoare efecte comice. Un exemplu: cînd izbucnește cearta dintre Orgon și Damis, Tartuffe îl întărîtă pe tată, în același timp prefăcîndu-se a-l liniști; cele două acțiuni contradictorii se accelerează precipitat, pînă în clipa în care Orgon vrea să-și lovească fiul, cînd Tartuffe ajunge să întindă, cu o mînă, bastonul, pe care îl ia înapoi cu cealaltă. Nu pentru a face o comparație nedreaptă între un maestru al scenei și actorii debutanți am citat această scenă, ci pentru că ea dovedește limpede necesitatea acțiunii concrete — firește, cu semnificație artistică — pe scenă. Fiind un mare actor, Kovács și-a autoregizat jocul, găsind singur acțiunile prin care să-și definească personajul; tocmai asta urma să fie sarcina regizorului în spectacol. Acesta ar fi trebuit să sugereze actorilor — și să găsească împreună cu ei — modalitățile concrete de caracterizare a personajelor, căutînd să creeze, în jurul interpretării lui Kovács, un ansamblu omogen și să stabilească un echilibru între jocul actorului experimentat și interpretarea studenților aflați la început de drum. Altminteri, experiența se reduce la reproducerea succesului pe care Kovács l-a mai avut în același rol, fără ca tinerii actori să obțină maximum de învățăminte din această colaborare artistică.

Spectacolul de tragedie antică de la București (clasa prof. Ion Șahighian, asistent Călin Florian) nu poate fi acuzat de aceleași slăbiciuni. Dacă aici nu ar fi existat o anume viziune de ansamblu, probabil că nici tinerii actori nu ar fi izbutit să înfrîngă dificultățile unei asemenea încercări. Dar, recunoscînd acestei viziuni preocuparea pentru tălmăcirea corectă a sensurilor și grija pentru expresivitatea versului, este greu să nu formulezi și rezerve. Mișcarea concepută de Vera Proca, costumele Elenei Papadopol și ale lui George Miroiu, decorul lui Traian Nițescu cedează ispitei de a orbi printr-o exuberanță excesivă a culorilor și printr-o risipă de momente coregrafice, vădind o lipsă de măsură care nu se acordează cu nobila simplitate a vechilor tragedii. Apoi, însăși îndrumarea interpretării poate fi discutată în anumite privințe. Întîlnim în acest spectacol destule puncte comune cu acea viziune care dictează — cu unele variații — în mai toate montările clasice de la noi, fie că e vorba de dramaturgia greacă, de Shakespeare, sau de tragicii francezi. Este înțelegerea conform căreia între spectacolul cu un text vechi și cel bazat pe o piesă contemporană există o deosebire fundamentală, chiar în structura jocului: oamenii de astăzi sînt prezentați în toate nuanțele, caracterizați cît mai original, pe cînd eroii de altădată sînt înfățișați, de cele mai multe ori, „în general", despersonalizați, deconcretizați — pentru că vechea viziune despre clasici căuta măreția eroilor mai mult în muzicalitatea versului, considerată în sine, decît în reconstituirea scenică a caracterelor și psihologiei umane. Am vorbit, de pildă, de lipsa de maturitate a lui Oedip: dacă regia și interpretul s-ar fi străduit să dea rolului și nuanța corespunzătoare vîrstei și demnității, jocul talentatului Paul Avram ar fi cîștigat în profunzime, s-ar fi îmbogățit. Același Paul Avram, în Agamemnon din *Ifigenia* de Euripide, intră în scenă nejustificat de calm, pierzînd din vedere subtextul psihologic, extrem de încărcat, al momentului: tatăl care își cheamă fiica la altar, ascunzînd, sub liniștea lui aparentă, durerea și spaima de a ști că ea însăși urmează să fie jertfită. Irina Petrescu trece prea ușor de la deznădejde la seninătate, de la suferință la elan eroic. Oricît de puternică ar fi pornirea ei altruistă, eroina nu poate fi lipsită de un ton de amărăciune, de regret și de zbucium: ea merge doar la moarte! Asta, pentru a discuta numai rolurile izbutite; există însă în acest spectacol nenumărate apariții cu totul amorfe, cu totul lipsite de individualitate. Această lipsă de precizie în caracterizarea personajelor și a psihologiei lor amintește, în ciuda talentului evident al tinerilor actori, vechea manieră de interpretare a tragediei clasice. Dacă Teatrul Piraikon ne-a fermecat într-atît, asta s-a datorat mai ales faptului că el ne-a revelat adevărul omenesc individual, condensat în versurile nemuritoare: totul era acolo caracteristic, precis, unic în felul său, şi relaţiile dintre personaje, şi reacţiile actorilor, şi chiar prezenţa corului, conceput, în *Medeea*, de pildă, ca o adunare a unor femei din împrejurimi, care oscilează între curiozitate şi compasiune.

Punctul slab al majorităţii spectacolelor văzute este, aşadar, regia. S-ar putea obiecta că această slăbiciune îi priveşte mai mult pe profesori decît pe studenţi şi că cei mai buni dintre viitorii actori au dovedit o temeinică pregătire individuală. Dar studenţii nu trebuie să părăsească institutul numai cu atît: ei trebuie să cunoască aici adevărata disciplină a spectacolului, să-şi formeze spiritul de echipă şi simţul colectiv, să trăiască unitatea organică a unor spectacole în care toate componentele conlucrează armonios, să experimenteze practic metodele moderne de interpretare, atît în piesele clasice cît şi în cele contemporane. Faptul nu face decît să ne amintească, încă o dată, cît de imperioasă este necesitatea redeschiderii cursurilor de regie în institut, pentru acoperirea atît a cerinţelor mari din teatru, cît şi a celor inerente învăţămîntului artistic.

Ana Maria Narti

Eugenia Dragomirescu în rolul titular din „Mutter Courage" (Institutul de teatru „I. L. Caragiale")

Antracte

Spectacolele din Capitală sînt uneori văzute, cu prilejul turneelor, de publicul din provincie. Sporadic şi întîmplător, sau prin intermediul televiziunii, teatrele din ţară prezintă în Bucureşti unele din spectacolele lor. În special cei din Capitală ştiu prea puţin din ceea ce se gîndeşte şi se realizează pe alte scene. În fiecare oraş, teatrele îşi duc o existenţă a lor şi viaţa lor artistică ne este insuficient cunoscută, deşi adeseori ar merita să fie propusă interesului general şi comentată. Se spun, de pildă, multe lucruri bune despre *Orfeu în infern* pe scena Teatrului Naţional din Cluj, se pare că Teatrul din Tg. Mureş a reuşit să dea o interpretare adecvată piesei *Nuntă la castel*, s-au scris cronici pozitive despre *Oceanul* în montarea Teatrului de Stat din Sibiu, dar foarte puţini au văzut aceste spectacole — nici măcar toţi cronicarii dramatici ai gazetelor bucureştene. De aici decurge imposibilitatea unei confruntări între diferite teatre, a unei emulaţii în faţa spectatorilor şi, de asemenea, o vinovată indiferenţă faţă de ceea ce e bun sau rău în teatrele din provincie.

Propunerea de a se înfiinţa în Bucureşti un teatru permanent, în care să joace mereu altă echipă artistică din ţară, propunere făcută mai de mult de regizorul Lucian Giurchescu, mi se pare că ar putea să devină, în ziua realizării ei, un fapt cu rodnice consecinţe artistice.

Se află în viaţa de fiecare seară a teatrului o seamă de mici şi obişnuite fapte pe lîngă care trecem din obişnuinţă, din inerţie, şi care colaborează la ceea ce se numeşte (cu un termen devenit el însuşi clişeu) „miracolul spectacolului“. Mă refer, de pildă, la acele clipe de emoţie, de agitaţie, de rumoare care preced într-o sală de teatru ridicarea cortinei. În asemenea momente, mai mult ca oricînd, eşti îndemnat să reflectezi la relaţia dintre spectatori şi actori, pentru a ajunge, în mod firesc, la încheierea că, în piesa care se joacă, publicul este el însuşi un personaj. Şi, în adevăr, în timp ce actorii se machiază în cabine, studiindu-se în faţa oglinzii, spectatorii în sală iau şi ei cunoştinţă de sine, aruncînd, din cînd în cînd, o privire spre cortină, tot aşa cum artiştii examinează sala prin „ochiurile“ catifelei. În spectacolul care va începe peste cîteva minute, actorii vor asculta, fireşte, replica dată de colegul de pe scenă, dar şi pe aceea a partenerului din sală. De aici vine şi neliniştea cu care artiştii aşteaptă reprezentaţia, alarmaţi la gîndul că gesturile şi cuvintele lor nu vor solicita participarea celui ce într-o piesă deţine un rol poate tot atît de însemnat ca al protagonistului. Într-un sens e foarte adevărat ceea ce spunea Luigi Pirandello : „În seara asta se improvizează“. Fiindcă, oricît ar fi fost de pregătit spectacolul, pînă în clipa în care sala nu e ocupată de public, a lipsit unul din eroii cei mai importanţi ai serii, iar spectacolul reuşeşte nu numai dacă echipa care joacă e omogenă, ci şi dacă spectatorii sînt „un singur suflet“. În acest sens, cine a asistat, de exemplu, la spectacolele Institutului de Teatru nu se poate să nu fi fost mişcat de căldura dialogului care se stabileşte, foarte adesea aici, între interpreţi şi spectatori. Domneşte o cordialitate zgomotoasă, se stabilesc adeziuni pasionate, tăceri emoţionate alternează cu valuri de aplauze fierbinţi. Aceeaşi atmosferă poate fi regăsită la o serie de spectacole ce au loc la sate şi în care se realizează o deplină comuniune între scenă şi public. Ce determină, şi într-un caz şi în celălalt, această fericită întîlnire şi această perfectă înţelegere între interpreţi şi spectatori ? Sînt ele oare numai rezultatul unei bune alegeri a pieselor, sau exclusiv răsplata firească a unui act artistic ? Cred că nu. Realitatea este că acordul dintre sală şi scenă s-a putut încheia, rapid şi eficace, şi pentru că cei ce asistă la spectacol se împărtăşesc din acelaşi patrimoniu de idei, de sentimente, au aceleaşi amintiri şi nu sînt despărţiţi de potrivnice gusturi artis-

tice. Nu avem dreptul să afirmăm că aspirația unui colectiv teatral trebuie să fie aceea de a juca numai în fața unui public perfect omogen (arta are funcția de a rupe în mod „magic“ frontierele care despart un spectator de celălalt, conducîndu-i pe toți spre aceeași concluzie de viață, spre adevărul pe care-l proclamă), dar întîlnirea cu o astfel de sală „unitară“ înseamnă un excelent stimulent. Am avut de curînd prilejul să stau de vorbă cu artiști proaspăt întorși dintr-un turneu. Se plîngeau că drumul e obositor, că sala a fost neîncălzită, cabinele insuficiente și incomode, că lumina reflectoarelor fusese palidă și incertă, dar recunoșteau că rareori au jucat în București mai bine decît în acele sate în care teatrul își dobîndea pe de-a-ntregul misterul și puterea.

La Paris s-a reluat *Burghezul gentilom* și, cu puține excepții, presa franceză socoate spectacolul o cădere. Nu este singura piesă a lui Molière care, în ultimii ani, este primită chiar de publicul țării sale cu o manifestă lipsă de interes. Fernand Reynaud, care deține rolul principal, se numără printre actorii cei mai prețuiți, iar ceilalți interpreți sînt și ei figuri cunoscute ale teatrului francez. De altfel, criticii laudă interpretarea și regia acestui spectacol, pe care însă îl consideră un eșec. Un cronicar a pronunțat chiar cuvîntul „o nobilă inutilitate“. Nu știu, firește, ce a determinat insuccesul piesei, dar nici nu cred că o lucrare dramatică semnată de un nume ilustru (fie ea și strălucit pusă în scenă) este hărăzită să culeagă oricînd același entuziast ecou. Poate că *Mizantropul* nu ar fi avut soarta *Burghezului gentilom*. Și aceasta nu fiindcă prima piesă este, evident, superioară celei de-a doua. Ci, pentru că *Mizantropul* are mult mai multe legături cu experiența de viață actuală, cu mișcarea de idei contemporană. Sîntem infinit mai dornici să urmărim zbaterea dramatică a unei conștiințe care plătește cu tristețea și cu ridicolul decizia absolută de a nu ține seama de realitate, de legile sociale și istorice, decît să asistăm la aventurile parvenitismului inocent și ale ignoranței respectuoase. Sigur că un regizor inspirat poate găsi destule aspecte care să ne rețină și azi atenția în *Burghezul gentilom*. Numai că și problemele își au o ierarhie a lor. Sau, cum spune unul din personajele lui Molière : „oamenii de ieri, domnule, sînt oameni de ieri, iar noi sîntem oamenii de azi“.

Un actor despre care cronicarii dramatici au scris rar, și nu totdeauna cu respectul pe care-l merită arta sa, este Mircea Crișan. L-am urmărit de-a lungul anilor, am regretat că publicul îl aplaudă cînd cotcodăcește ca găina sau vibrează ca motocicleta, dar am bănuit, dincolo de aceste „daruri“, altele, mai alese. L-am revăzut de curînd la televiziune interpretînd două monoloage („Uitucul“ și „Costică“) și am înțeles de ce bogate și personale resurse dispune. Umorul pe care-l practică artistul e de o spontaneitate atît de cuceritoare încît un critic a mers pînă acolo încît să-l acuze grav, serios și vehement, că, jucînd rolul unui uituc, Crișan... își uitase textul. Ceea ce mi se pare cel mai frumos elogiu care se poate aduce unui interpret. Nimic nu e „făcut“ în arta lui Crișan. Jucînd în rolul lui Costică, care e fericit și senin în simplitatea sa de spirit, aveai sentimentul că, în fața ta, se află un om oarecare povestindu-ți ceva foarte trist, dar de care nu poți să nu rîzi, deși nu prea s-ar cădea. Ceea ce iarăși mi se pare a fi o laudă deosebită care se poate aduce unui interpret.

B. E.

DUPĂ CONSFĂTUIREA DE LA IAŞI

Trebuie să dispară marile diferenţe calitative dintre teatrele de păpuşi. Altminteri, o să rămînă teatre pentru... jurii şi altele pentru.... injurii.

Îmbrăţişînd piese cu tendinţe moderniste, unele teatre de păpuşi au să-şi înscrie pe frontispiciul lor, asemenea lui Dante: „Lăsaţi orice... copii, voi ce intraţi aicea !"

Prin extrema simplificare a păpuşii pînă la dimensiunile ei... forestiere, copiii vor spune într-o zi : „Nu mai mergem la teatrul de păpuşi, pentru că ne arată băţul !"

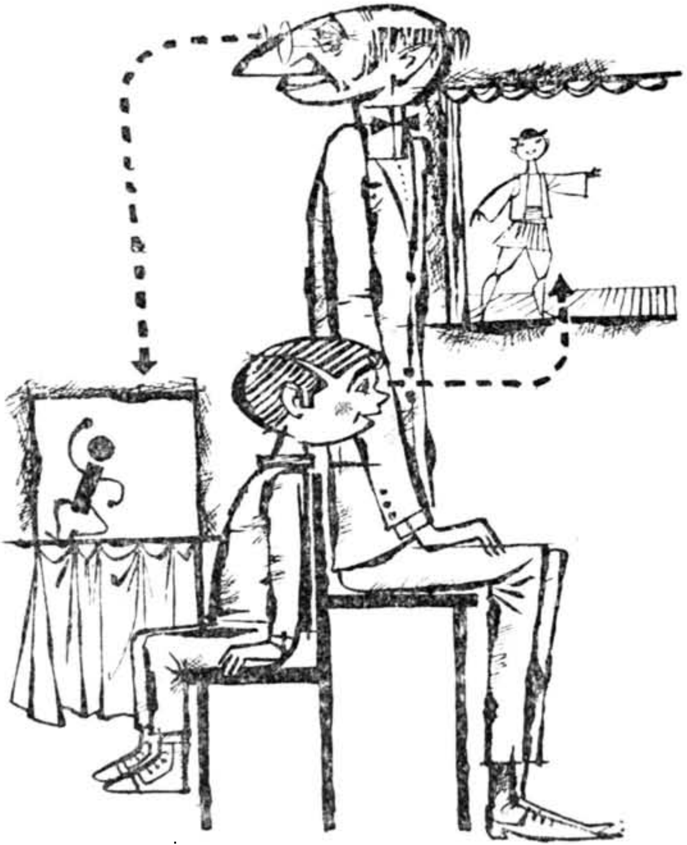
Sînt unii care gîndesc că, astăzi, singura deosebire care mai există între „teatrele cu oameni" şi cele de păpuşi constă în preţurile la bilete.

„Specificul" în teatrul de păpuşi a ajuns ca o fustă : se poartă mai scurt sau mai lung, după cum e moda.

Unele probleme teoretice în consfătuirile teatrelor sînt ca păpuşile. Se iau în mînă la discuţii şi se pun în cui, după...

De cînd tot vede teatru modern de păpuşi, fiul meu a ajuns să dea examen de admitere la facultate şi n-a văzut *Capra cu trei iezi.*

Al. P.



Desen de VAL MUNTEANU

TEATRUL MUNCITORESC C. F. R.

PREZINTĂ:

BĂIAT BUN, DAR... CU LIPSURI

comedie în trei acte de Nicuță Tănase

cu: Cornel Vulpe, Mircea Cruceanu, Ernest Maftei, Ion Vîlcu, Șt. Bănică, Ileana Codarcea, Athena Zahariade-Demetriad, Elena Ioachim, Elisabeta Raicu, Sergiu Demetriad, Șt. Mihăilescu-Brăila, Ioana Oancea, Mircea Dumitru, Al. Vasiliu, Ion Aurel Manolescu, Radu Gh. Zaharia, Gavril Tănase, Mihai Badiu

Regia artistică: GETA VLAD Decoruri-costume: SANDA MUȘATESCU

CORABIA CU UN SINGUR PASAGER

piesă în trei acte de Dan Tărchilă

cu: Iulian Necșulescu, Costel Gheorghiu, Paul Ioachim, Maria Georgescu-Pătrașcu, Marga Anghelescu, Dana Comnea, Astra Dan, Mircea Cruceanu, Sabin Făgărășanu, Corado Negreanu, Ion Gheorghiu, Laureat al Premiului de Stat, Alexandru Azoiței, Elisabeta Raicu, Petre Laurențiu, Traian Dănceanu

Regia artistică: MIHAI DIMIU
Decoruri-costume: EUGENIA BASSA-CRÎȘMARU
Asistent regie: MINEL KLEPPER

ANTIGONA ŞI CEILALŢI

de PETER KARVAS

cu: Athena Zahariade-Demetriad, Dana Comnea, Ion Vîlcu, Elisabeta Raicu, Al. Azoiței, Ștefan Bănică, Paul Ioachim, Șt. Mihăilescu-Brăila, Sabin Făgărășanu, Sebastian Radovici

Regia artistică: MIHAI DIMIU Decoruri-costume: EUGENIA BASSA-CRÎȘMARU

ÎN PREGĂTIRE:

ASCENSIUNEA LUI ARTURO UI POATE FI OPRITĂ

de BERTOLT BRECHT

Regia artistică: HOREA POPESCU

TEATRUL DE STAT DIN ARAD

STAGIUNEA 1962 — 1963

PREZINTĂ :

O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale

Regia : **Dan Alecsandrescu**

Îndrăzneala de Gh. Vlad

Regia : **Dan Alecsandrescu**

Napoli, oraşul milionarilor de Eduardo De Filippo

Regia : **Nic. Moldovanu**

Antigona şi ceilalţi de Peter Karvas

Regia : **Dan Alecsandrescu**

Răzvan şi Vidra de B. P. Hașdeu

Regia : **Dan Alecsandrescu**

A treia, patetica de N. Pogodin

Regia : **Dan Alecsandrescu**

Secunda 58 de Dorel Dorian

Regia : **Dan Alecsandrescu**

Muşchetarii Măgăriei Sale de I. Lucian

Regia : **Eugen Mercus**

Năpasta de I. L. Caragiale

Regia : **Dan Alecsandrescu**

ÎN PREGĂTIRE:

Othello de Shakespeare

I. P. 2, c. 5573

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE“

prezintă:

ÎN SALA COMEDIA

Febre de Horia Lovinescu
Regia: Miron Niculescu

Regele Lear de W. Shakespeare
Regia: Sică Alexandrescu
artist al poporului

Anna Karenina, după romanul lui L. N. Tolstoi
Regia: Moni Ghelerter
maestru emerit al artei

Cidul de Corneille
Regia: Mihai Berechet

Macbeth de W. Shakespeare
Regia: Mihai Berechet

Orfeu în infern
de Tennessee Williams
Regia: Moni Ghelerter
maestru emerit al artei

Poveste din Irkutsk
de Alexei Arbuzov
Regia: Radu Beligan
artist al poporului

Cercul de cretă caucazian
de Bertolt Brecht
Regia: Lucian Giurchescu

ÎN SALA STUDIO

Siciliana de Aurel Baranga
Regia: Sică Alexandrescu
artist al poporului

Fiicele de Sidonia Drăgușanu
Regia: Alexandru Finți
maestru emerit al artei

Mașina de scris de Jean Cocteau
Regia: Alexandru Finţi
maestru emerit al artei

Bolnavul închipuit de Molière
Regia: Sică Alexandrescu
artist al poporului

Vicleniile lui Scapin de Molière
Regia: Marcel Anghelescu
artist emerit

Viitoarele premiere:

— **Adam și Eva** de Aurel Baranga
Regia: Sică Alexandrescu, artist al poporului
— **Vizita bătrînei doamne** de Friedrich Dürrenmatt
Regia: Moni Ghelerter, maestru emerit al artei
— **Doi prieteni** de Lucia Demetrius
Regia: Moni Ghelerter, maestru emerit al artei
— **Ancheta** de Al. Voitin
Regia: Miron Niculescu
— **Maria Stuart** de Schiller
— **Dragonul** de Evghenii Schwartz
— **Papa se instruiește** de Spiros Mellas

Lei 5